

PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 33 numéro 3 • hiver 2005-2006



Sous la responsabilité d'Anne Élaïne Cliche

collaborateurs Jacques Cardinal Anne Élaïne Cliche Frances Fortier
Emmanuelle Jalbert François Ouellet Johanne Villeneuve

iconographie Danielle Lagacé

Filiations

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche, le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : Nicolas Xanthos. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Secrétaire : Christiane Perron.

Responsable du présent dossier : Anne Élaïne Cliche.
Page couverture : Danielle Lagacé, *La Robe*, 1997 (61 x 104 x 53 cm).

Comité de rédaction :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marie-Pascale HUGLO, Université de Montréal
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

Anne BEYAERT-GESLIN, Université de Limoges
François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Robert DION, Université du Québec à Montréal
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Paul PERRON, Université de Toronto
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi, Québec, Canada - G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Site Web : www.uqac.ca/protee. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec - G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Érudit, portail des revues savantes (www.erudit.org) et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique.
L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie ICLT inc.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2005

ISSN-0300-3523

FILIATIONS

Présentation / *Anne Élane Cliche* 5

VERS UNE GÉNÉALOGIE À LA CARTE :

Daniel Poliquin et la fonction affabulatrice / *François Ouellet* 9

FRAGILE MIROIR DE L'IDENTITÉ.

Filiation et folie dans *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais / *Jacques Cardinal* 23

ÉCRIRE SA FILIATION.

Du Père au Livre dans la *Correspondance*

et *La Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert / *Emmanuelle Jalbert* 39

LA BIOGRAPHIE D'ÉCRIVAIN COMME REVENDICATION DE FILIATION :

médiatisation, tension, appropriation / *Frances Fortier* 51

DANIELLE LAGACÉ

présentée par *Andrée Lemieux* et *Denyse Roy* 65

LE CORPS DU PÈRE.

Le sens de la « grâce » dans *Le Pornographe* de Bertrand Bonello / *Johanne Villeneuve* 75

CONSTRUCTION DANS LA FILIATION.

W ou le souvenir d'enfance / *Anne Élane Cliche* 87

FILIATIONS

ANNE ÉLAINE CLICHE

Que peut vouloir dire être père ? [...] Il est difficile de concevoir des animaux humains assez abrutis pour ne pas s'apercevoir que, quand on veut avoir des gosses, il faut copuler. La question n'est pas là. La question est que la sommation de ces faits – copuler avec une femme, qu'elle porte ensuite quelque chose pendant un certain temps dans son ventre, que ce produit finisse par être éjecté – n'aboutira jamais à constituer la notion de ce que c'est qu'être père, je parle simplement de ce que c'est qu'être père au sens de procréer.

(J. Lacan, *Le Séminaire. Livre III : Les Psychoses*
[1955-1956], Paris, Seuil, 1981, p. 329)

La question de la filiation mène toujours directement – on pourra le constater à la lecture des textes rassemblés ici – à la question du père, à sa fonction, à sa place mais aussi à sa « matérialité ». De quelle étoffe un père est-il donc fait ? Si la filiation est un destin en ce qu'elle désigne d'abord l'ordre généalogique dans lequel prend place un corps, un nom, elle indique une provenance et ouvre sur un devenir qui est perpétuation de la vie, mais de la vie en tant qu'elle est parlée, instituée par des sujets qui, du lieu où ils sont assignés par la lignée, disent, nomment, rêvent, refont et défont les liens qui les rattachent à cette histoire. L'interrogation sur le père, objet premier de spéculations, si ce n'est fiction juridique, comme le rappelait Joyce, n'est pas sans faire retour sur le corps maternel. Que la mère soit la matière concrète et *incontestable* de cette provenance ne dispense pas l'enfant d'interroger son origine et sa causalité. Dans la mesure où il s'est cru destiné à combler cette origine, il rencontrera bientôt son impuissance, si ce n'est son incompétence à répondre de ce qui là, dans la mère, continue de s'ouvrir au dehors. L'entrée dans la filiation ne se fait pas sans angoisse puisqu'elle suppose toujours le pluriel que le tiers injecte dans la première dyade du monde. Car, à la question « D'où viennent les enfants ? », ce n'est pas tant le corps reproducteur qui répond, que l'énigme de la reproduction ; énigme du sexe et de la sexuation. Si c'est de la mère que nous sommes sortis, comment donc sommes-nous venus en elle ? La question vise brusquement, dans la mère, autre chose que le maternel : l'entrée en scène du père ne se distingue pas, du coup, de l'entrée en scène de la femme.

Les enjeux de la filiation nous apprennent donc que, si la maternité est « naturelle », le père quant à lui relève du symbole, du signifiant qui entame cette maternité et l'arrache à sa pure détermination matricielle, comme à l'imaginaire d'une fusion ou d'une abolition. C'est le désir, la jouissance, qu'ils soient accomplis ou inaccomplis, qui constituent les matériaux de la filialité, ses impasses, ses interdits, ses nœuds

ou ses ruptures. On comprend aussi que l'enfant entre dans la filiation par un travail fantasmatique sur l'origine de sa conception. La psychanalyse élabore en ce domaine un savoir dont il est difficile de se dispenser, comme le montre d'ailleurs l'ensemble de ce dossier.

Ce savoir repose ici sur une reconnaissance des enjeux que mettent à l'épreuve les fictions analysées. La filiation concerne le sens ; et la matérialité de l'écriture littéraire ou filmique qui permet de le construire permet aussi d'en reprendre et d'en rejouer les termes, d'en déployer les effets. La question de la filiation nous renvoie donc toujours aux figures de l'histoire dont nous sommes les destinataires et les passeurs, héritiers d'un texte à déchiffrer ou à récrire avec des mots inédits.

Les filiations sont des écritures, des fictions, des inventions. Cela ne nie en rien la loi qui les détermine, puisque cette loi est justement ce qui fonde l'entrée du sujet dans le langage. On verra ici à quel point elles sont le moteur de toutes les écritures, fictions et inventions qui font œuvres. Le texte d'ouverture de François Ouellet en est une excellente démonstration, puisqu'il présente un montage fictionnel qui propose d'en finir avec toute filiation instituée, autant dire avec toute fonction paternelle qui ne serait pas choisie délibérément par le « fils ». Dans *L'Homme de paille* de Daniel Poliquin, on voit en effet le personnage principal s'incorporer *un* père en un repas totémique, non pas tant pour en acquérir la puissance et la jouissance que pour abolir toute détermination filiale. L'analyse du récit montrera cependant que cette promotion d'une filiation « à la carte » ne trouve sa résolution que dans l'assomption ultime et rassurante du maternel, récusant de ce fait la possibilité même d'une filiation autre que « naturelle », autant dire inéluctable et muette.

Du maternel, on pourra saisir le ressort totalitaire en lisant l'article de Jacques Cardinal qui propose précisément de déployer les rouages d'une filiation qui, dans *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais, rive la mère et le fils au miroir l'un de l'autre. Filiation folle et en impasse qui révèle la fonction imaginaire dans ce qu'elle a de plus mortifère et de plus aliénant, et qui dévoile surtout comment toute filiation ne se renouvelle que dans la rupture avec le maternel. À défaut de ce décollement du Moi à son image, à défaut du refoulement de ce corps à corps, il ne reste que la « défiguration » et la violence généralisée pour attenter aux puissances de captation que constitue le visage de la Mère.

Si les filiations instaurent la continuité, le passage, la reprise, le déplacement, la transmission, elles n'adviennent que dans la discontinuité et la séparation ; elles sont aussi chargées des désirs et secrets que l'espèce charrie de génération en génération et sont fabriquées avec les identifications, matériaux corporels de la mémoire... et du style. C'est dans cette perspective qu'Emmanuelle Jalbert installe sa lecture de Flaubert de plain-pied dans la question du Père, montrant, à la lumière de la *Correspondance* et du désir du Livre qu'expose *La Tentation de saint Antoine*, à quel point l'écrivain s'inscrit dans le rapport à un Autre qui ordonne une filiation substitutive. Le Livre-Père est bien ce qui institue le sujet Flaubert dans son style et dans son art.

Le « roman familial des névrosés » trouve en effet chez les écrivains des déploiements remarquables, comme si l'écrivain ne pouvait ressaisir l'énigme du Nom, en épeler le sens, qu'en s'inscrivant dans des filiations scripturaires et littéraires, condition d'un « Je » enfin reconnu. Frances Fortier analyse, à partir de cinq biofictions, le désir de filiation qui motive l'écriture biographique. L'acte biographique constituant, d'une manière certaine, l'identification qui permet d'intégrer une parenté littéraire, soit pour s'en reconnaître l'héritier, soit pour restaurer ou réhabiliter une figure fondatrice, soit encore pour s'autoriser d'un discours qui déplace ou réinterprète la portée d'une œuvre, en détourne la destination au profit d'une paternité réinventée.

La filiation est donc discours, parole; elle ne passe que par les voies du signifiant. En cela, elle est aussi construction et traces, pensable dans les rouages de la lettre et du signe comme passage, brèche, coupure, battue, rythme et nœud. Puisque sa matière fictionnelle ne s'ordonne qu'à partir du corps sexué, il est très difficile de savoir ce que serait la filiation dans un monde où le sexuel ne prendrait plus part à l'engendrement des générations. Ce monde de la reproduction artificielle est déjà en partie le nôtre. Si la question n'est pas traitée explicitement dans ce numéro de *Protée*, elle pourrait être soulevée à la fin de plusieurs des articles du dossier.

En analysant les rapports père-fils dans *Le Pornographe*, film de Bertrand Bonello, Johanne Villeneuve montre à quel point le sexe « à l'état pur » permet de révéler ce qui noue la filiation au sacré. C'est la question du corps du père qui apparaît ici. Ce corps en trop par rapport à la symbolisation qu'il appelle, ce corps *dévoilé*, constitue une mise à l'épreuve du regard à travers la notion de grâce qui, à la fois visible et invisible, tend à rendre compte de cette sortie de l'image par laquelle la fonction paternelle est transmise.

À l'inverse, pourrait-on dire, *W ou le souvenir d'enfance* s'écrit à partir d'un corps en moins, celui de la mère. Anne Élane Cliche cherche à mettre au jour le travail de la « défilialité » à l'œuvre dans le fantasme de l'île W qui raconte, sans pouvoir la dire, l'atteinte fantasmée au corps (perdu) de la mère. Dans cette perspective, c'est l'écriture du fantasme qui tient lieu de filiation et qui permet de saisir comment la maîtrise du symbolique, qui caractérise l'écriture de Perec, participe de cette violence infligée au maternel.

De cet ensemble, se dégage sans doute la part la plus créatrice de ce que mettent en œuvre nos filiations. On découvre en tout cas, si on l'ignorait, que la filiation est une épreuve : épreuve du sens, du temps et de la disparition.

Filiation ne veut pas dire être né, ni seulement être né de ou engendré par. Filiation, c'est l'ensemble du discours qui rend compte d'une suite scandée par la procréation et la naissance. Toute filiation est fragile, et même précaire, pour toutes sortes de raisons. D'abord, elle est exposée à ce qui, du passé de l'espèce humaine, a dû attendre le temps où la filiation dégagerait clairement ses lois, non pas au sens de l'existence de ces lois, mais à celui de la permanence de leur fonction dans la durée de vie des individus. En conséquence, elle se trouve menacée du retour d'un chaos qui serait celui des origines. Elle est exposée aux pulsions et à leur force. Elle est exposée à la menace de la mort. Elle est exposée à la trace de la séparation dont tout être humain est porteur.

(W. Granoff, *Filiations*, Paris, Gallimard, 2001 (c1975), p. 50)

VERS UNE GÉNÉALOGIE À LA CARTE: DANIEL POLIQUIN ET LA FONCTION AFFABULATRICE

FRANÇOIS OUELLET

Je m'en vais faire vrai dans un monde qui fait semblant.
(Poliquin, 1998: 89)¹

Dans le présent article, qui porte sur le roman *L'Homme de paille*², je voudrais poursuivre une réflexion que j'ai amorcée, il y a une dizaine d'années, sur la question du Père et de la filiation dans l'œuvre romanesque de Daniel Poliquin (Ouellet, 1996). Le rapport des personnages de Poliquin à la figure paternelle est indissociable d'une interrogation complexe sur l'identité. Comme le romancier qui crée, les personnages de Poliquin inventent leur vie, ils se veulent obstinément libres des contraintes que peuvent faire peser sur eux la langue, la religion, la famille ou la patrie. Ils se dévouent entièrement à la fabrication et à la mobilité de leur identité. Or, cette liberté identitaire participe d'une conception particulière du rapport à la figure paternelle: si l'identité se construit, si elle n'est pas une essence mais un devenir, c'est que le héros-fils, chez Poliquin, aspire à une émancipation qui le conduise à fonder pour lui-même une posture paternelle dans le libre choix des liens affectifs.

MANGER LE PÈRE

Si l'objectif du fils-héros est de devenir père à son tour, cela suppose préalablement une identification à une figure paternelle. Et parce que ce fils réclame à et pour lui-même une volonté de liberté absolue quant à son destin, la figure du père est assujettie au libre arbitre du fils. C'est sur la base de cet imaginaire identitaire, qui n'est pas autre chose que l'imaginaire du texte, que *L'Homme de paille* se donne à lire comme structure signifiante.

La mise en place d'une structure qui assure l'identification symbolique se fait à partir de la figure totémique de l'ours. Benjamin Saint-Ours des Illinois n'a pas hérité de son nom, il l'a librement choisi. En effet, Benjamin n'est pas «lié par le sang aux seigneurs de Saint-Ours», ni parent avec François-Xavier de Saint-Ours, capitaine de milice dans l'armée de Montcalm. Il a choisi son patronyme «par fantaisie un peu, et aussi par reconnaissance envers Jean-Baptiste Saint-Ours des Chaillons, seigneur et croix de Saint-Louis, qui fut lieutenant du Roi à Québec et

qui a eu soin de lui et de son frère quand ils étaient petits» (p. 55). Le patronyme que choisit Benjamin n'est donc pas une invention *ex nihilo*. Il apparaît que, au-delà de la gratitude exprimée par la reconnaissance envers le père élu (je reconnais que cet homme est digne d'être mon père parce qu'il a été bon), la reconnaissance crée un lien symbolique; c'est bien pourquoi jamais Benjamin ne reverra Jean-Baptiste Saint-Ours. Pour la même raison, c'est un autre Saint-Ours, François-Xavier cette fois-ci, qui a «servi de parrain à Benjamin et à son frère lorsque Jean-Baptiste Saint-Ours les emmena à Québec pour les placer au séminaire» (p. 55). Le roman n'établit significativement aucun lien de sang entre Jean-Baptiste et François-Xavier (qui au demeurant porte la particule, contrairement à l'autre). François-Xavier ne sert qu'à *parrainer* la fonction symbolique paternelle mise en place à partir d'une identification de Benjamin à Jean-Baptiste, il vient prioritairement cautionner un signifiant, Saint-Ours.

Cette dimension symbolique des liens filiaux est renforcée, dans le roman, par une représentation du repas totémique qui nous ramène au mythe freudien du meurtre du père primitif (Freud, 1993). On sait que Freud explique le cannibalisme des fils, qui mangèrent le père, à partir du concept d'identification: si les fils détestaient le père au point de le tuer, c'est parce qu'ils enviaient la place privilégiée qu'il occupait. Ce père, qui possédait toutes les femmes, était un modèle vénéré. Ainsi, l'acte cannibale devient compréhensible en tant qu'il exprime la tentative d'identification des fils au père par incorporation d'un morceau du père. En dévorant le père, le fils cherchait à faire sienne la force du père et à acquérir son savoir. Cette fiction du repas totémique prend forme, dans *L'Homme de paille*, à partir de la figure de l'ours, laquelle agit comme «animal-totem» (Freud précise que le totem a d'abord représenté un animal à la fois redouté et convoité pour sa viande, ensuite il s'est anthropomorphisé, jusqu'à la formation des dieux du polythéisme, puis du monothéisme). Benjamin se caractérise tout particulièrement par sa réputation de mangeur de

chair d'homme et de mangeur d'ours. Dans la première partie du roman, Benjamin explique aux comédiens qui l'ont accueilli:

C'est comme manger de l'ours, l'animal dont j'ai décidé de porter le nom, parce que c'est mon frère et moi qui avons adopté Saint-Ours des Chaillons, et non le contraire. C'est le plus bel animal de la forêt, il en est le roi. On le respecte tant que chez les Algonquins, on n'ose pas dire son nom. On l'appelle Queue-courte ou Chair-noire, et quand on le tue pour le manger et se vêtir de sa peau, on lui demande pardon et l'on hisse sa tête au haut d'un arbre pour lui faire des offrandes de tabac. Pierre Kahm m'a appris que dans les forêts du nord de l'Europe, l'ours jouit du même respect. Là non plus on n'osait pas prononcer son nom jadis, on l'appelait le Loup des abeilles, Beowulf. J'ai souvent mangé de l'ours, je me suis revêtu de sa graisse, j'ai dormi enroulé dans sa peau. On aime ce qu'on mange, et on mange ce qu'on aime. (p. 80-81)

Il s'agit d'un passage clé, assurément, qui insiste sur la royauté et la valeur sacrée de l'animal dévoré, dont le nom, à l'instar du nom de Dieu – le tétragramme YHVH –, ne se prononce pas. Benjamin mange le nom du père. Il incorpore en lui le père qu'il a élu pour soi-même et à travers qui il s'est choisi comme fils – *comme fils en quête de paternité*: donc non pas en tant que *fils de*, mais comme fils qui, du fait même d'être fils, aspire à son tour à devenir père un jour (*fils afin de*). Les notions de fils et de père doivent toujours être saisies dans la relation dynamique qui les amène à se définir mutuellement à partir de la perspective du héros dans sa visée de paternité symbolique.

Aussi la troupe fera-t-elle, dans les jours suivants, un repas d'ours sans qu'elle le sache. Benjamin prétend proposer aux comédiens un quartier de cheval, cependant qu'il s'agit de l'ours du montreur Bernard. Jamais l'identité de l'animal mangé n'est dévoilée.

Sur le conseil du Chat, Saint-Ours a décrété que sa part de cheval était de l'original. Ignace, qui en avait déjà mangé souvent, a dit que ce cheval-là n'était pas comme les autres, qu'il avait un goût différent, plus gras, comme du porc. [...] Barnabé avait tellement faim qu'il s'est dit certain de manger du bœuf. Pour faire sa raffinée, la Jéricho a clamé bien haut qu'elle

n'avait jamais mangé meilleur canard de sa vie. Le cheval a fini par goûter tout ce qu'on voulait : oie, mouton, faisan, voire sanglier. [...] Seul le Folle-Avoine a mangé du cheval parce qu'il voulait savoir ce que ça goûtait. (p.85-86)

La volonté du texte à masquer ce que chacun mange est particulièrement insistante. Car c'est d'abord afin d'oublier qu'ils mangent du cheval, et non de l'ours, que chacun prétend manger une autre viande. Le cheval ne fait que donner le change, comme si décidément il était sacrilège de nommer l'ours. Le texte insiste à ce point même que le Folle-Avoine³, qui a pourtant été le complice de Benjamin dans la capture de l'ours de Bernard, se persuade qu'il mange du cheval – comme s'il s'obstinait à rester fidèle à l'argument selon lequel il aurait déniché, avec Benjamin, un quartier de cheval.

Saint-Ours est donc bien le fondement de l'identité symbolique du personnage, et le repas totémique ne fait ici que rappeler la fonction inlassablement identificatoire et formatrice qui institue le fils au lieu du père et qui engage, pour ce fils, un parcours signifiant qui l'amène à viser pour lui-même sa propre posture paternelle. On comprend pourquoi, après une première période de coma de sept années, Benjamin se rappellera son identité en mangeant de l'ours :

J'ai mordu dans la viande séchée. C'était de l'ours. Ce fut mon premier sentiment de bonheur dans ma liberté. Après avoir bu à mon fleuve, j'avais mon nom à la bouche. Je savais qui j'étais.
(p.99)

Cependant, cette visée de la paternité symbolique par Benjamin doit pouvoir le distinguer pareillement d'autres personnages, auprès de qui il bénéficierait d'une telle reconnaissance paternelle. C'est aussi ce versant signifiant que donne à lire la relation de Benjamin avec les comédiens.

BENJAMIN MANGÉ

Dans la logique d'un roman qui fonde l'identité du fils Saint-Ours sur la valeur religieuse du repas totémique, Poliquin construit le versant signifiant de

la paternité par le recours à la figure du Christ. Voici d'abord la suite d'une citation précédente, dont je reprends la dernière phrase, dans laquelle Benjamin explique son goût pour la chair d'ours :

On aime ce qu'on mange, et on mange ce qu'on aime. Surtout les héros et les princes : c'est marqué dans les Écritures...

Oui, mais manger de l'homme ?

– Le goût n'est pas le même, c'est tout. Quand je mourrai, d'autres animaux comme moi me dévoreront : mouches, poissons ou corbeaux, et mon âme ira poursuivre sa vie sur l'étoile Ursus, sous laquelle je suis né, et je reviendrai après sur terre dans un autre corps. C'est ce que pensent les Indiens. Alors chacun son tour... (p.80-81)

Benjamin expose une théorie de la réincarnation qu'il emprunte aux croyances indiennes. Mais il est clair que, dans le contexte signifiant que nous savons, la référence aux Écritures et la question qu'on pose à Benjamin – « mais manger de l'homme ? » –, à partir de laquelle il poursuit son raisonnement, nous renvoient à la fois au mystère de l'Incarnation et à celui de l'Eucharistie. Du moins est-ce ainsi que cette citation semble devoir être entendue dans la fiction signifiante du repas totémique. Fils mangeur du père ours qu'il s'est choisi dans sa quête de paternité symbolique, Benjamin sera lui-même mangé comme père symbolique, après quoi il retournera à son signe ours (*Ursus*), avant sans doute de recommencer sa vie à nouveau en tant que fils en quête de paternité...

Voyons plus particulièrement comment le roman parodie le discours biblique pour le placer au service de sa propre logique signifiante. Ayant rompu le pain, le Christ dit à ses apôtres : « Prenez, mangez, ceci est mon corps » (Mt 26.26-29). Bien que ce soit sur le mode humoristique, *L'Homme de paille* reconfigure la scène biblique de manière à suggérer la dialectique identitaire qui engage le fils à passer au rang de père, Benjamin portant en soi toute l'ambiguïté christique de celui qui se trouve à la fois en posture de fils (il apporte la bonne nouvelle au nom du père) et en posture de père (vis-à-vis de ses apôtres). En effet, quand le Christ, lors de la Cène, demande aux apôtres de manger son corps, il parle au nom du père en tant

que fils le représentant sur terre, d'une part; mais il est aussi, vis-à-vis de ses apôtres, une figure de père, il est le père entouré de ses douze fils – comme Jacob et les douze tribus d'Israël dans l'Ancien Testament. Ces deux aspects de son identité sont indissolublement liés: parlant en tant que fils messianique, il légitime du coup sa propre posture de père aux yeux de ceux qu'il est venu instruire. Le principe même du mystère de l'Incarnation et du dogme de la Trinité est bien que le fils ne fait qu'un avec le père. Il en va d'une double posture similaire chez Benjamin.

La scène centrale, qui occupe les quelques jours que Benjamin passe avec les comédiens, est le repas pris en commun. Dans la maison de Corolère, où ils se sont retranchés à cause de la guerre, Benjamin et les comédiens sont d'abord réduits à passer leur temps à se raconter des histoires. Une pulsion orale relaie l'autre. «Pour tromper la faim, on parle. De Saint-Ours évidemment» (p. 76). Le sujet de la conversation est aussi important que le fait de parler, «parce que si on ne parle plus de Saint-Ours, on va recommencer à avoir faim» (p. 78). Faute de manger, on parle de Benjamin. On pourrait presque dire: faute de pouvoir en manger, on parle de Benjamin. De là à manger Benjamin, il n'y a qu'un pas, qui sera franchi d'autant plus facilement qu'il vaut mieux manger son prochain que mourir de faim. Aussi le contexte symbolique de la Cène est-il reproduit lorsque Benjamin et les comédiens peuvent enfin faire un bon repas:

Avant-hier, Saint-Ours est rentré avec dans son sac des grains de maïs séchés. On les a fait bouillir, puis on a fait une sagamité avec un bout de citrouille, de la farine et du lard. C'était si bon, et le maïs était si tendre et si sucré qu'on en a oublié que Saint-Ours est aussi l'homme de paille. (p. 79)

Ce n'est pas Benjamin à proprement parler qu'on mange, mais ce qui en tient lieu: ces grains de maïs, qui interpellent l'épouvantail de paille servant d'insigne à Saint-Ours⁴. Il y aurait lieu de reprendre ce que disait Louis Marin à propos des aliments dans la Cène:

Ce ne sont plus des choses, toutefois, mais des signes ou plutôt cette espèce de signes-choses qui cachent comme chose le corps de

Jésus-Christ et le découvrent comme symbole; ou plus précisément encore, de ces signes qui ne sont que des apparences de choses, des images, celle du pain qui nous sert à concevoir de quelle sorte le corps de Jésus-Christ est la nourriture de nos âmes et comment les fidèles sont unis entre eux. (Marin, 1986: 35)

Benjamin figurerait à son tour comme père-seigneur qui rend une identification possible.

Cette (s)cène, qui constitue le temps fort de la première partie du roman (elle en forme plus précisément l'avant-dernier chapitre, juste avant que Benjamin, dans le chapitre suivant, ne quitte les comédiens pour aller se battre contre les Anglais), prélude à la deuxième partie quant à la fonction signifiante de la référence christique. En effet, la deuxième partie, qui couvre environ la vingtaine d'années qui suivent la bataille de 1760, se caractérise par les périodes de coma de Benjamin. À la suite de la transposition symbolique de la Cène, le texte met ainsi de l'avant une représentation symbolique du mystère de la Résurrection, qui, en effet, se donne à voir dans les réveils qui suivent chacune des périodes de coma dans lequel Benjamin se trouve plongé depuis sa blessure à la bataille des Plaines d'Abraham. Entre la première et la deuxième parties se situe donc la blessure de Benjamin, sorte de crucifixion qui, au demeurant, avait été annoncée dans la première partie: l'épouvantail qui avait été placé dans le jardin de Corolère, les bras écartés, renvoyait déjà l'image d'un christ cloué: «C'est une croix de bois à taille d'homme, coiffée d'un chapeau de paille et habillée de guenilles» (p. 50); l'épouvantail a «les bras en croix comme le Christ, la face tournée vers le sud» (p. 52). L'effigie révélait non seulement la venue prochaine de Benjamin, mais aussi le destin qui l'attendait. Après avoir été blessé, Benjamin aura d'abord été recueilli par la troupe, qui, le croyant mort, l'avait ensuite déposé dans la caisse qui avait préalablement servi de cercueil au Capitain, comédien décédé quelque temps avant la Bataille, et dont je reparlerai. Comme le Christ, Benjamin aura d'abord été tenu pour mort. Plongé dans un coma profond, il se réveillera, dans la deuxième partie, à la tête d'une seigneurie: il aura

donc été symboliquement promu Seigneur d'un royaume au sein de la Nouvelle-France, maintenant sous domination anglaise. C'est bien la référence christique qui articule la fiction ici, référence avec laquelle coïncide, dans sa fonction signifiante, le parcours du personnage :

père, est dévoré à son tour. En amont, nous savons que Benjamin se réclame de Jean-Baptiste Saint-Ours. En aval, Benjamin est symboliquement mangé par les comédiens. Cette reconnaissance de Benjamin par les comédiens se donne à lire sur le plan de l'organisation de la structure narrative.

AVANT LA MISE À MORT DU CHRIST	MORT	APRÈS LA MISE À MORT DU CHRIST
La Cène (Eucharistie)	Crucifixion du Christ	Résurrection du Christ
Le repas totémique (1 ^{re} partie du roman)	Blessure de Benjamin (entre la 1 ^{re} et la 2 ^e parties)	Réveil de la période de coma (2 ^e partie du roman)

LA STRUCTURE ROMANESQUE

Toute cette structure signifiante ne vise qu'une seule chose : poser et servir la question de la filiation. À ce propos, il faut maintenant voir plus précisément à quelle réflexion nous engage le parcours du personnage entre le repas totémique de la première partie et le coma de la deuxième partie. En ce qui concerne la métaphore du repas totémique, nous savons qu'elle a été mise en place à partir du choix éthique, par Benjamin, de sa propre filiation. Saint-Ours est le signifiant inaugural du parcours symbolique du personnage. Et ce signifiant va nourrir d'autant mieux la référence religieuse qu'il est lui-même marqué par la sacralité (Saint). Aussi est-ce sans doute pour boucler la boucle que Benjamin poursuivra, dans la deuxième partie, sa fable généalogique. Se trouvant « un peu faible du côté lignage », Benjamin invente une fable dans laquelle ses ancêtres auraient hérité du Saint-Graal : « Le Saint-Graal est désormais entre les mains du Seigneur de Saint-Ours. La possession de la coupe du Christ a ainsi ennobli ma famille » (p. 137), conclut Benjamin. Dans cette perspective signifiante de sacralisation du nom, il ne serait sans doute pas exagéré de lire, dans le nom du père choisi (Jean-Baptiste Saint-Ours), la fonction de reconnaissance symbolique instituée par Jean-Baptiste auprès du Christ dans les Évangiles.

Le repas totémique a deux versants : d'abord le fils mange le père, puis ce fils, qui est promu figure de

Il faut d'abord préciser que l'image du théâtre, centrale dans toute la première partie, a inspiré la structure narrative. Le roman est constitué de pas moins de seize relais narratifs répartis entre onze narrateurs différents. Si la première partie repose seulement sur deux narrateurs, les deuxième et troisième parties font appel respectivement à quatre et six narrateurs. Bref, comme au théâtre, chacun déclame sa partie ; et, comme au théâtre encore, il y a un premier rôle : Benjamin prend en charge six récits.

Surtout, cette structure narrative complexe se répercute sur l'identité multiple des personnages. Dans le récit qui clôt le roman, Benjamin, qui en est le narrateur, dérive sur une banquise. Pour passer le temps, il « affabule », il se fait son propre théâtre : chacun des personnages de sa vie aurait revêtu plusieurs identités, depuis « Blaise le Bourreau, devenu apothicaire, docteur auparavant », jusqu'à « Claridge de Stillborne, qui a évoqué ses souvenirs en Clémence et nous a chanté les refrains paillards de Colombine » (p. 253). Non seulement Benjamin se donne un père, mais à chacun il attribue les rôles, sans que l'on sache d'ailleurs laquelle des identités de tous ces personnages est la bonne : même si la chronologie est respectée et que, dans un même souci de vraisemblance, les multiples incarnations d'un personnage ne cohabitent pas dans le même espace, l'identité de Blaise Corolère n'est pas plus certaine que celle du docteur Ambroise ou celle de Gaspard

l'apothicaire. Bref, on ignore qui procède de qui, si bien qu'il est impossible d'établir l'identité des personnages et de reconstituer une quelconque généalogie. Poliquin joue donc son éthique de la paternité jusque dans la forme du roman. Benjamin est le père créateur, dont chacun des comédiens tire son origine; il est celui qui affabule, et qui distribue à chacun les rôles de sa création: sa vraie filiation, c'est celle du rêve et de la fiction – en quoi le personnage se confond avec le romancier. Bref, l'invention de la filiation est plus vraie que les liens biologiques, comme «la fantaisie est plus vraie que l'histoire». Car «[o]n oublie les faits, jamais ce qu'on a imaginé» (p. 138).

La multiplicité des identités introduit ainsi un niveau de lecture supplémentaire quant à la permutation du signifiant. En combinant chacune des identités assumées par les comédiens selon le discours fantaisiste de Benjamin, nous pouvons dresser le tableau suivant, qui se lit de gauche à droite :

I	II	III
Auguste, comédien (le docteur Bologne au théâtre) →	Le notaire Séraphin →	L'huissier Grégoire
Barnabé, comédien (Pierrot au théâtre) →	Le secrétaire Toussaint →	Le maître d'école Patissant
La Jéricho, comédienne (Colombine au théâtre) →	La gouvernante Clémence →	Claridge de Stillborne
Ignace, comédien (Pantalon au théâtre) →	Un courrier anglais →	Le prêtre Barthélemy
Blaise le bourreau →	Le docteur Ambroise →	Gaspard l'apothicaire
Marie Laurent →	Charlotte, dite la Reine de Hongrie →	La guenillouse Virginie
X →	Zacharie, l'homme à tout faire →	Le forgeron Boucane

Tous les personnages du roman ne figurent pas dans ces combinaisons, que nous pourrions considérer comme des «filiations narratives». Cela peut certainement s'expliquer du fait que Poliquin devait ici composer avec des contraintes liées à la temporalité du récit; et c'est sans doute pour bien marquer la première coupure que, après la bataille des Plaines d'Abraham, les comédiens et le couple que forment Blaise Corolère et Marie Laurent meurent dans un naufrage (p. 109-110) – dont seule la Jéricho réchappe. D'ailleurs, la Jéricho elle-même, mais sous l'identité de Claridge Stillborne, nous livrera, en tant que narratrice, la combinaison qu'elle fonde avant même que Benjamin nous en informe à la fin du roman. À

cet égard, elle est un personnage singulier, qui se trouve à contredire la volonté «affabulatrice» de Benjamin: en effet, Benjamin ne peut pas prétendre imaginer ces combinaisons si Claridge, alias la Jéricho, nous en informe sur un plan narratif qui se situe au même niveau diégétique que le plan narratif occupé par Benjamin.

Au-delà de ces déterminations narratives, et c'est ce qui nous intéresse ici, les associations établies par l'auteur et surtout les choix qu'il fait d'y inclure ou non certains personnages sont révélateurs des enjeux de la filiation. Parmi les personnages importants du roman qui sont absents des combinaisons figurent, en excluant les enfants, deux comédiens: Bernard le montreur d'ours et le Capitain, lequel incarnait habituellement Scapin au théâtre, mais qui est décédé en interprétant le Christ dans la Passion; le petit souffleur; la cuisinière Valentine; la mère de Saint-Exupère, qui est aussi désignée comme «la petite Ursuline» dans la première partie du roman; Tristram

de Stillborne; enfin, Benjamin lui-même. En outre, il faut observer que Poliquin a laissé vide l'origine de la combinaison Zacharie/Boucane.

Ces personnages sont absents des combinaisons non parce qu'ils sont moins importants dans l'intrigue, mais parce que, dans la logique signifiante qui nous occupe, ils en représentent les principales figures. C'est leur absence qui *signifie*. Et ce qui est remarquable, c'est que chacun semble devoir son absence à la place symbolique qu'il occupe dans les instances de la filiation. C'est donc à nous de remplir les cases vides et de reconstituer ce que le texte ne dit pas ou ce qu'il préfère taire. Pour bien comprendre l'enjeu signifiant de ces personnages en ce qui a trait à

la question de la filiation, il faut les situer selon la fonction qu'ils représentent :

DU CÔTÉ DE LA MÈRE	DU CÔTÉ DU PÈRE	DU CÔTÉ DU FILS
Valentine La mère de Saint-Exupère	Bernard le montreur d'ours Tristram de Stillborne	Le Capitan Le petit souffleur

LA FIGURE DU FILS

Le Capitan et le petit souffleur apparaissent comme des doubles de Benjamin. On verra plus loin pourquoi il faut choisir de ranger Benjamin du côté du fils.

D'abord, la figure du Capitan annonce la venue de Benjamin. Outre que sa véritable identité nous est inconnue, le Capitan ne fait pas d'emblée partie de la troupe de théâtre. Ancien secrétaire de la marine qui a trempé dans une affaire d'escroquerie, il parvient à s'imposer immédiatement à la troupe par la force du mépris dans lequel il la tient (p. 30). Il en impose tant par sa présence que le narrateur prend soin de préciser « que la troupe ne l'a pas engagé, c'est lui qui a engagé la troupe » (p. 31) – un peu de la même manière que Benjamin a « adopté Saint-Ours des Chaillons, et non le contraire » (p. 80) – ; par son ascendance, la Jéricho prend même « toutes les critiques du Capitan pour paroles d'évangile » (p. 31).

La figure du Capitan redouble celle de Benjamin quant à la représentation christique qu'offre le roman. Sous la gouverne du Capitan, la troupe se spécialise dans le répertoire religieux (p. 32). Dans la Passion, il a joué le rôle du Messie. Après avoir triomphé à Montréal et à Trois-Rivières, la pièce a été un échec à Québec, car le Capitan, qui avait trop bu, a été incapable de bien tenir son rôle, de sorte qu'il est tombé avec la croix et qu'il « en est resté sonné pendant trois jours » (p. 34). Puis « [i]l est ressuscité le jour de Pâques » (p. 34). Crucifié dans la pièce, le Capitan ressuscite dans la « réalité romanesque » (par opposition à la chronologie biblique de la pièce), comme si la « réalité » rattrapait la fiction et que le Christ s'incarnait dans le Capitan en dehors même de son rôle de comédien⁵. Le texte maintient cette

ambiguïté, puisque la « mort réelle » du Capitan (un boulet de canon lui arrache la tête) survient sur scène (tandis qu'il interprète Scapin et non plus le Messie). Or, si la dimension christique du Capitan annonce la venue de Benjamin, il fallait que le premier meure pour que survienne le second, comme si le Capitan allait, cette fois à la suite de sa « mort réelle », ressusciter dans le corps de Benjamin. En effet, le corps du Capitan disparaît de la caisse dans laquelle il avait été rangé peu de temps avant l'arrivée de Benjamin, d'une part ; et le corps blessé de Benjamin, à la suite de la bataille des Plaines, sera à son tour déposé dans la caisse vide du Capitan, d'autre part. Plus encore, la mort apparente de Benjamin (le coma) rejoue, comme nous l'avons vu précédemment, les étapes de la Passion (crucifixion et résurrection).

Au-delà de cette mise en scène symbolique, il semble que le corps du Capitan mystérieusement disparu aurait été dévoré par l'ours du montreur Bernard (p. 61). Redevenu poussière, le Capitan réintègre le signifiant paternel. Ce n'est que juste retour des choses, puisque le Capitan préférerait l'ours de Bernard aux comédiens eux-mêmes : « Il semblait aimer l'ours, c'était tout » (p. 30).

Enfin, si, comme Benjamin, ce Capitan possède une identité incertaine (« On n'a jamais su son nom à celui-là », p. 13), il a en revanche permis aux comédiens de refaire leur identité.

À force de l'entendre se vanter de ses nombreux exploits dans la métropole, les comédiens se sont tous fabriqués une nouvelle vie en prévision de celle qu'ils comptent faire en France un jour. (p. 31)

Par exemple, Ignace affirme qu'il a joué le Malade imaginaire et la Jéricho Andromaque (p. 32). De sorte que le Capitan annonce la fonction affabulatrice de Benjamin. Ils se relaient d'une parole à l'autre. C'est en cela que les rejoint le petit souffleur.

L'identité de ce dernier est définie par sa fonction au théâtre : il souffle les répliques. Dépositaire de la mémoire des textes, il est bel et bien un double de l'affabulateur Benjamin. Le petit souffleur est aussi le narrateur du premier récit, qui est le plus long du roman (p. 11-82). Enfin, il est tué durant la guerre, et

disparaît donc en même temps que Benjamin : parce qu'il doit par conséquent céder la narration à un autre personnage (c'est Auguste qui, en tant que directeur de la troupe, prend le relais et vient clore la première partie), le petit souffleur annonce du coup la perte de la parole de Benjamin, resté longtemps aphone des suites de sa blessure (la deuxième partie s'intitule justement « Le muet »).

Ce qui en bout de ligne lie ces trois personnages, c'est la parole, ou le refus de dire la réalité au profit du récit imaginaire. Quand le Capitan meurt, le petit souffleur précise qu'il « le remplace un peu » (p. 61). Et à la fin du roman, Benjamin confie qu'il avait autrefois rêvé « d'être souffleur » (p. 253). Ils sont tous les trois marqués par la fonction du passeur : relais moins de la parole pragmatique que d'une certaine conception du langage créatif. Et à cette conception de la « parole passée » se superpose celle du « passage sur terre » : les trois sont la somme de l'un d'entre eux, Benjamin, dont la méfiance envers toute posture sédentaire s'accorde naturellement à sa volonté de choisir sa propre filiation (et on ne peut, à cet égard, être plus éloigné de la représentation du roman de la terre que dans l'univers romanesque de Poliquin). Aux comédiens, qui eux-mêmes sont constamment sur la route, Benjamin disait : « Moi aussi je ne fais que passer. Et je le sais mieux que vous parce que je ne suis pas d'ici » (p. 71). Et lorsque, à la fin, il décide de quitter définitivement son pays, la fête qu'on lui prépare devient « le plus beau moment de [sa] vie là-bas » (p. 247). Ainsi la fin est-elle une promesse, un commencement, et sans doute l'idéal est-il de vivre éternellement le commencement, ce à quoi Benjamin parviendra. Bref, le roman propose ici une lignée symbolique qui était formellement absente du tableau suggéré par Benjamin ; une lignée qui, faute d'être sainte, inscrit une certaine Trinité.

LA FIGURE DU PÈRE

Il n'est pas étonnant que Bernard, le montreur d'ours, soit absent du tableau de Benjamin, car sa fonction, au sein de la troupe, interpelle directement la figure paternelle. À la lettre, il prend soin de l'ours

(Télémaque), il le dresse comme il ferait l'éducation d'un enfant. Et, très souvent, il agit de concert avec l'ursuline qui s'est mêlée aux comédiens dans la première partie, et dont nous verrons bientôt qu'elle est la mère de Benjamin. Le texte les promeut symboliquement comme figures parentales. Ensemble, ils soignent l'ours (p. 61). Ils s'occupent de ravitailler la troupe (p. 79). Plus précisément en ce qui concerne Benjamin, c'est Bernard et l'ursuline qui ramèneront son corps meurtri sur un brancard (p. 83) ; et eux encore qui s'occuperont de Benjamin pour le soigner⁶. Enfin, Bernard et l'ursuline déposent le corps de Benjamin dans la caisse du Capitan – scène qui parodie la mise au tombeau du Christ. Ils ont plus de peine que tous les comédiens : « Bernard, surtout, avait l'air inconsolable, lui qui avait déjà perdu son Télémaque » (p. 89-90).

Mais l'inconsolable Bernard ignore que Benjamin est responsable de la mort de l'ours, et mieux encore, que Benjamin lui a fait manger Télémaque. En retour, l'ours lui-même avait dévoré le corps du Capitan, double christique de Benjamin. En somme, suivant l'exemple de Benjamin, chacun a « mangé de son prochain » (p. 84), tout cela à l'enseigne d'un signifiant paternel qui est au fondement de la théorie animaliste de l'éternel retour énoncée par Benjamin. Le roman multiplie avec beaucoup d'amusement les clins d'œil à la violence primitive et à sa représentation totémique à travers de brefs récits anodins, qu'il s'agisse de Boucane (le double du père Zacharie), qui affirme avoir « déjà tué un ours à mains nues » (p. 181), ou d'un ours qui est excommunié par le père Barthélemy parce qu'il « mangeait le blé dans les champs » (p. 195).

Quant à Tristram Stillborne, il est le maître de la seigneurie voisine de celle de Benjamin. Benjamin le considère comme son « seul ami » (p. 134). C'est Stillborne qui lui a donné « le goût du lignage » (p. 134), ce qui le confirme dans une posture de père symbolique.

Comme dit cet ami que j'appelle désormais monsieur de Stillborne gros comme le bras, le grand avantage des origines incertaines, c'est la faculté d'imagination que cela donne. Il m'a aidé un peu. Beaucoup, même. (p. 134-135)

Benjamin explique que son père aurait été fait prisonnier, «la maréchaussée l'ayant pris pour un huguenot» (p. 135). À un Indien dont il partageait le cachot, il aurait fait connaître sa véritable religion en «dessin[ant] sur le mur la tête d'un ours». L'Indien y reconnu «l'emblème de sa tribu», ce qui solda leur amitié.

L'Indien, qui est mort peu après cette rencontre si émouvante, lui avait donné un talisman: une tête d'ours peinte sur un fragment de coquillage. Mon père le portait encore sur lui lorsque je l'ai connu, maintenant je m'en souviens. (Je me force un peu, mais Stillborne est si convaincant.) (p. 136)

À la fonction de «passeur», que déterminent les figures de fils, s'ajoute donc la voix paternelle de Stillborne, grâce à laquelle Benjamin parvient à étoffer le récit de ses origines, l'histoire de «mon père imaginaire», dit-il (p. 135). Enfin, c'est auprès de ce père généalogiste que Benjamin apprend «à vivre en seigneur» (p. 138). Stillborne ne sensibilise pas moins Benjamin à l'importance de la descendance – «réelle» cette fois-ci et non imaginaire – entre les «meilleures familles» afin d'accroître les fortunes (p. 139). Toutefois, si son fils, Ebenezer, épouse l'une des filles de Benjamin, Apolline, les conséquences de cette union seront moralement désastreuses pour Stillborne⁷.

LA FIGURE DE LA MÈRE

Dans ce roman entièrement construit à partir de la perspective de Benjamin, le personnage de Valentine doit d'abord être saisi dans sa relation avec Zacharie. Lorsque Benjamin se réveille d'un premier coma qui a duré sept ans, il ignore où il se trouve et ne reconnaît pas les deux personnes qui s'occupent de lui comme «de vrais parents. Ils sont deux, un géant et une belle femme noire, qui se parlent avec tant de familiarité qu'on les croirait mari et femme» (p. 94). Ils le traitent comme un enfant:

J'ai fait et il m'a essuyé devant la femme noire, qui ne s'en est nullement émue. [...] Tous les deux jours, ils me déshabillent dans mon lit, me lavent, me frictionnent et me font bouger les bras et les jambes. (p. 94-95)

Surtout, ils le nourrissent «le plus souvent» de «crème d'avoine» (p. 94), comme si Benjamin devait réapprendre à intégrer, à porter son nom à la suite du coma qui le laisse momentanément amnésique.

Dès lors, on ne s'étonnera pas si, à travers le désir que Benjamin éprouve devant «la femme noire», le texte file la métaphore céréalière:

Elle pétrissait de la pâte à pain. Sa chemise était échancrée et, de mon poste, je pouvais voir ses seins. Mon désir pour elle m'est revenu. La fine fleur de la farine s'était mêlée à sa sueur, formant sur sa poitrine une croûte qu'on aurait voulu croquer. (p. 97)

Le désir de Benjamin pour Valentine lui est «revenu», dit-il, bien qu'il la voie pour la première fois: c'est que, durant son coma, il l'a désirée. Et, mieux encore, la désirant, il lui a fait un enfant: Marjolaine, qui sera enlevée par les Américains une vingtaine d'années plus tard – événement qui amènera Valentine à abandonner Benjamin pour se mettre à la recherche de sa fille (p. 165-166). Le roman joue ici avec beaucoup d'ambiguïtés sur l'œdipe, comme si l'absence du lien biologique entre Benjamin et Valentine les protégeait d'une relation incestueuse, cependant que le lien œdipien ne fait, en réalité, que s'affirmer avec une force d'autant plus insidieuse que le roman cherche à soustraire le fils de sa responsabilité, puisqu'il donne la vie dans le coma. Ajoutons que Benjamin aura ensuite un fils, Nicolas, dont on ignore la mère, puis un deuxième fils, Jérémie, dont la mère est cette fois-ci Marie Laurent, la femme du bourreau Corolère. Quelques années plus tard, Benjamin sombrera dans un autre coma, d'une durée de cinq ans cette fois-ci: naîtront deux autres enfants, Josué et Apolline, sans que l'on connaisse la mère (p. 186).

Lorsqu'il se réveille de son premier coma, Benjamin découvre auprès de Valentine la présence d'un «géant» qui «est fort comme un ours» (p. 94). Nous apprendrons plus tard que Zacharie est le père biologique de Benjamin, qu'il avait abandonné «tout petit», et que, pour se racheter, après la guerre, il s'en est occupé et lui a constitué une seigneurie (p. 171-

172). Cependant, le texte maintiendra le héros dans la méconnaissance de l'identité de son père biologique jusqu'à la fin : ainsi se trouve préservée la filiation imaginaire, c'est bien elle qui fonde l'identité. Conséquemment, Poliquin n'a pas comblé la première case de la lignée dont participe Zacharie (X), comme si le commencement ne pouvait pas être conçu lorsqu'il s'agit du père biologique.

Quant à la mère de Saint-Exupère, elle apparaît d'abord, dans la première partie, sous la figure de la «bonne ursuline». Elle s'est jointe aux comédiens, elle les nourrit et les soigne. Elle s'occupe plus particulièrement de Benjamin lors du siège de Québec : par ses soins, elle «lui a redonné la vie» (p. 106). Il faut prendre le mot à la lettre : elle accouche une deuxième fois de celui qui, de fait, est son fils biologique⁸. En effet, nous apprendrons, dans la dernière partie, que la «bonne ursuline», qui «a été femme avant de prendre le voile» (p. 64), est la véritable mère de Benjamin. Cependant, si elle a eu soin de lui, c'est uniquement par souci d'humanité, car elle désapprouve la barbarie sanguinaire de son Benjamin, qui, en guise de signature, plante des épouvantails sur les lieux de ses crimes. Aussi dira-t-elle l'avoir «renié dans [s]on cœur» (p. 226). Pour cette raison, elle peut affirmer :

Les enfants que j'ai le plus aimés sont ceux que j'ai choisis moi-même; ceux qui son nés de moi, qu'on m'a faits sans amour, je n'en ai eu soin que par devoir et par habitude. (p. 224)

La mère de Saint-Exupère complète ainsi le discours de Benjamin : si celui-ci choisit son père, la mère choisit ses enfants. Plus précisément, la mère de Saint-Exupère a élu dans son cœur Marjolaine, la fille aînée de Benjamin, qu'elle a recueillie au couvent.

Marjolaine, devenue sœur Souillon, lui aurait été amenée par Boucane (p. 226) : celui-ci, qui a par ailleurs été le premier mari de la mère de Saint-Exupère (p. 245), figure, de fait, sur l'axe symbolique de la paternité, auprès de Zacharie. Il faudrait dire encore que, à l'instar de la mère, le père choisit aussi ses enfants, puisque Zacharie, lors de la bataille qui oppose les Anglais et les Américains, abandonne

définitivement Benjamin et amène avec lui Jérémie, le fils cadet de Benjamin (p. 171).

Mais le texte est plus insidieux qu'il n'y paraît. Durant sa deuxième période de coma, Benjamin est soigné par une «petite ursuline». Il suffit qu'à son réveil il l'aperçoive de dos (p. 183-184) pour en devenir amoureux, puisqu'«[il] est plus facile d'aimer une créature dans son imagination qu'une personne en chair et en os» (p. 207). Dans son imagination, c'est le choix de son désir qu'il projette : cette ursuline serait «réellement choisi[e] par moi» (p. 207), car «l'homme n'est libre que lorsqu'il choisit lui-même sa servitude» (p. 208), explique-t-il. Toutefois, il est fort possible qu'il ait malgré lui choisi sa mère. Un peu comme la relation de Benjamin avec Valentine maintient une ambiguïté oedipienne, le texte reste volontairement flou ici. En effet, si la mère de Saint-Exupère affirme avoir mandaté une collègue pour s'occuper de Benjamin, elle affirme à celui-ci que c'est elle-même qui a eu soin de lui (p. 229). Cela afin qu'il abandonne ses vues sur la «petite ursuline», puisque les lettres d'amour que Benjamin a envoyées au couvent pour donner suite à son projet d'y retirer l'ursuline ont abouti entre les mains de sœur Souillon, c'est-à-dire la fille aînée de Benjamin. Bref, en voulant dédouaner la fille, la mère se met en avant, ce qui suffit à alimenter, dans l'ordre signifiant d'un texte qui se fait fort de briser les liens filiaux, un désir oedipien pour le moins insistant. Le texte joue sur cette équivoque à plusieurs endroits. Par exemple, en réaction à une lettre qu'il a reçue de son frère Pascal, Benjamin confie : «Les salutations au bas de la lettre m'ont intrigué cependant : "Mes amitiés à cette chère ursuline". Il devait savoir des choses que je ne savais pas» (p. 187).

Le texte offre donc les configurations suivantes. Au mieux, l'enfant choisit sa filiation quant à l'origine paternelle : Benjamin vis-à-vis de Jean-Baptiste Saint-Ours. Mais il se peut que cette liberté de choix, lorsqu'elle est exercée par les parents, renoue avec le lien biologique en sautant une génération : Zacharie vis-à-vis de son petit-fils Jérémie et la mère de Saint-Exupère vis-à-vis de sa petite-fille Marjolaine. Au pire,

sans le chercher, ou, mieux encore, en croyant l'éviter tout à fait, le fils retrouve malgré lui le lien biologique dans le choix qu'il fait de celle qu'il aime: Benjamin vis-à-vis de la mère de Saint-Exupère ou vis-à-vis de Marjolaine.

Bref, si on choisit son père (dans l'ordre de la filiation), on revient malgré soi à sa mère (dans l'ordre du désir). La filiation imaginaire ne préserve pas de l'œdipe, elle ne fait qu'en occulter l'évidence. Il apparaît ainsi que toute la construction de la filiation imaginaire que préconise le texte vise essentiellement 1) à écarter le père biologique et 2) à contourner ce qui ne peut pas l'être, l'inceste, voire à tenter de dissimuler ce qui refuse d'être écarté. Comme le dit Benjamin lui-même dans la dernière page du roman, où il livre la clé des rôles interprétés par chacun des personnages convoqués: «Il ne manquait que Valentine, que je reverrai un jour, à Paris, j'espère» (p.252). Valentine est la figure qui crée le manque, elle incarne exactement celle qui ne peut être nommée, mais qui peut être retrouvée en occupant son lieu privilégié, la mer⁹. C'est ainsi que, à la fin du roman, Benjamin abandonne sa seigneurie pour tenter de devenir un nouvel homme ailleurs, donnant une chance à «l'homme nouveau qui se formait en [lui]» (p.249), car il est «redevenu cet homme un peu animal [qu'il a] si bien connu» (p.249-250). Il semble que Benjamin, retrouvant sa nature animale, parvienne ainsi au terme d'un cycle. Ayant quitté la Nouvelle-France, il monte vers le Nord. Après avoir séjourné chez les Esquimaux, il s'éloigne en barque vers l'océan; mais une nuit, de la terre sur laquelle il se trouve se détache un morceau: seul sur une banquise, Benjamin vogue vers l'inconnu. Ici, le texte rejoue brillamment les liens signifiants de la parenté imaginaire. Benjamin va tuer un ours blanc venu l'attaquer. Il le dépèce, le mange, puis revêt sa peau (p.251). Habillé en «ours blanc», Benjamin retrouve les conditions signifiantes de sa généalogie imaginaire, cependant qu'il dérive vers la mer, la mère toujours recommencée, songeant à sa petite ursuline pour qui il invente «des caresses inconnues ici-bas» et à qui il «tien[t] des discours émouvants qu'on ne trouve dans aucun livre» (p.252). Il y a à la fin une sorte

d'apothéose du commencement perpétuel, une célébration de l'ouverture au vent du large et de l'espace infini¹⁰, qui symboliquement fait le choix de la mère contre le père. Dérivant sur une banquise comme un ours, Benjamin a peut-être retrouvé l'étoile à laquelle il doit retourner en mourant¹¹. C'est en cela qu'il se caractérise par la fonction de «passeur», dont j'ai parlé déjà, et qu'il est lui-même de passage.

À L'ORIGINE

Toute l'œuvre de Poliquin peut être saisie comme une réflexion complexe et assumée sur l'origine. Romans des origines et origines du roman, pour reprendre le fameux chiasme de Marthe Robert (1987), tant il est vrai que la métaphore paternelle informe autant la formation que la fonction du genre romanesque. L'interrogation individuelle qui fonde le texte (non pas «qui suis-je?» mais «comment, en tant que fils, puis-je devenir père?») est aussi scripturaire: «quel écrivain puis-je devenir?». Il est en tout cas significatif que Poliquin, probablement sans l'avoir voulu, non seulement retrouve dans *L'Homme de paille*, à la faveur du discours que j'ai mis en lumière, les données symboliques de ses deux premiers romans, *Temps pascal* (1982) et *L'Obomsawin* (1987), mais semble les mener à un point de développement qui n'avait été préalablement qu'esquissé.

Il faut voir d'abord que l'isotopie christique de *L'Homme de paille* caractérisait déjà *Temps pascal* (1982)¹². À la fin de ce roman, Léonard Gouin sort se promener dans les rues de la Côte-de-Sable; c'est le dimanche de Pâques, qui commémore la résurrection du Christ. Médéric est venu le rejoindre, et Léonard songe à son avenir qui, soudainement, grâce à la présence inespérée de Médéric, lui paraît pouvoir être lumineux. Le «temps pascal» est donc ici défini par la résurrection du Christ, épisode symbolique qui doit nous faire comprendre que Léonard, sous la gouverne de Médéric, peut espérer devenir un autre homme, renaître dans la peau d'un autre homme. Et l'église du Sacré-Cœur, qui retient son attention durant sa promenade, représente tout à fait cette espèce de restauration de la paternité symbolique qui habite le

projet de vie de Léonard. Léonard-le-fils peut enfin envisager une nouvelle vie qu'il partagerait avec Médéric-le-père. Entre ce premier roman et *L'Homme de paille*, le lien est direct, sauf que ce dernier roman donne une portée signifiante plus élaborée au « temps pascal ». Car *L'Homme de paille* élargit cette notion de « temps pascal » qui comprend, en aval de la crucifixion du Christ, sa résurrection et, en amont de cette crucifixion, le repas pascal, la Cène.

D'autre part, Poliquin réactualise, dans *L'Homme de paille*, le signifiant identitaire qui fondait le socle filial de *L'Obomsawin* (1987)¹³ : l'Obom était en effet le descendant de Charlemagne Ferron, natif de Saint-Ours sur le Richelieu. C'est Charlemagne, figure exemplaire de patriarche s'il en est, qui va baptiser une sieuse (on y lit « ourse ») du nom d'« Obomsawin » – en souvenir d'un Abénakis qu'il a connu à Saint-Ours. Ce que Charlemagne aura transmis, ce n'est pas son nom, ni même le nom de son lieu de naissance ; en outre, la filiation paternelle se trouve court-circuitée au profit d'une filiation maternelle. Car comme le dit l'Obom : « Tous les hommes sont faits d'eau et viennent de la mer » (Poliquin, 1987 : 158). Benjamin ne pense pas autrement : « la femme goûte la mer » enseigne-t-il à la Jéricho (p. 87). Bref, dans un sens, il est vrai que *L'Homme de paille* semble repartir des données identitaires mises en place par Charlemagne Ferron pour essayer de refonder le nom du père. Mais, d'un roman à l'autre, c'est plutôt la référence maternelle qui prend le dessus, et chaque fois cela se marque d'un progrès significatif. L'Obom passe la fin de sa vie assis sur un banc à se souvenir de l'odeur de la mer (Poliquin, 1987 : 159), cependant que la ville est condamnée à être engloutie sous les eaux que retient pour l'instant le barrage. *Visions de Jude* (1990) va plus loin, puisque Jude finit par s'installer à Terre-Neuve : somme toute, Jude sur son île n'est pas tellement différent de Benjamin sur sa banquise, si ce n'est que celui-ci est dans une mobilité constante¹⁴. De *L'Obomsawin* à *L'Homme de paille*, il y a quand même eu un mouvement, un déplacement, un renversement : ce n'est plus la mer qui vient vers le fils (l'inondation annoncée de la ville), mais l'inverse, le

fils qui risque un mouvement de plus en plus assumé vers la mère (mer).

Bref, vis-à-vis de *L'Obomsawin*, *L'Homme de paille* marque un retour aux origines, lesquelles sont multiples : origines du nom du père (Saint-Ours) et de la mer/mère ; origines du roman, puisque Poliquin a longtemps considéré *L'Obomsawin* comme son premier vrai roman¹⁵ et qu'il reste celui qu'il préfère parmi tous ceux qu'il a publiés¹⁶ ; mais encore origines de l'Histoire, puisque la fondation de Sioux-Junction se présente comme une sorte de microcosme de la représentation de la formation et de l'histoire du pays¹⁷. Cette petite ville francophone du Nord ontarien, qui à la fin du roman est condamnée à disparaître, annonce donc à tout le moins la valeur colonisatrice et fondatrice de la Nouvelle-France dans *L'Homme de paille*, faute de pouvoir épiloguer sur sa disparition.

CONCLUSION

En bout de ligne, que faut-il penser du parcours symbolique du personnage quant à la question de la filiation ? On pourrait certainement observer, dans une perspective de lecture qui considère que le littéraire informe le social, que le roman se fait l'expression d'un discours externe dominant, lequel se caractérise par l'évolution et la redistribution des liens familiaux. Volontairement peut-être, Poliquin se fait le défenseur d'une conception éminemment postmoderne de la filiation, où l'idée d'une généalogie à la carte primerait sur la reconnaissance juridique traditionnelle de la filiation biologique. Cette perspective va dans le sens d'ailleurs de l'adoption récente, par l'Assemblée nationale du Québec, de la loi 84 sur l'union civile, qui entraîne « de nouvelles règles de filiations spécifiques » (Tahon, 2004 : 11). Mais si le texte, au moyen des références symboliques, cherche à rendre compte d'une représentation particulière de la filiation, où celle-ci se trouve dégagée des contraintes juridiques traditionnelles (Benjamin choisit son père, les parents de Benjamin choisissent leurs enfants), il faut pourtant voir que la fin du roman, qui déporte

Benjamin vers la mer, suggère que ce dont il est fondamentalement question, c'est moins d'un choix du fils en faveur de tel ou tel père que de la mise en place d'un imaginaire où la mère s'impose de manière à tenir l'unique place. L'imaginaire de la fiction reprend ses droits sur le discours social. Si Benjamin se choisit un père, en revanche, il ne se choisit pas plus d'enfant qu'il n'assume la paternité de ceux qu'il a conçus dans le coma. Il n'y a pas d'avancée pour lui vers la paternité symbolique, comme cela était le cas par exemple pour Calvin Winter dans *L'Écureuil noir* (1994), qui prenait le petit Gabriel sous son aile. Dans *L'Homme de paille*, Poliquin a préféré déplacer le centre de gravité de la question à partir d'un mouvement d'adoption vers le père (Jean-Baptiste Saint-Ours) plutôt que vers le fils (Gabriel), ce qui ne va pas sans conséquence: il n'y a plus que le lien à la mère qui puisse fermement rattacher le fils Benjamin à la filiation. On comprend pourquoi, lorsque Benjamin développe ses origines imaginaires sous l'inspiration de Stillborne, ils ont «commencé par résoudre la question du lignage paternel, qui est toujours la plus trouble» (p. 135); et pourquoi aussi ils ne se sont jamais rendus à la question du lignage maternel, que la formulation de cette citation annonce pourtant. C'est que les origines maternelles ne sont jamais douteuses; il n'est donc point besoin de les raconter: on les retrouve naturellement.

NOTES

1. Lors des citations subséquentes de *L'Homme de paille*, j'indiquerai simplement la page entre parenthèses.
2. Je résume d'emblée *L'Homme de paille*, le cinquième roman de l'auteur. Il s'agit d'un roman formellement complexe, comme on le verra, et dont il est nécessaire de résumer, fût-ce très brièvement, au moins l'intrigue proprement dite. Le roman raconte principalement la vie de Benjamin Saint-Ours des Illinois, bâtard né aux États-Unis, puis émigré en Nouvelle-France quelques années avant la Conquête. Il traîne derrière lui la réputation d'un bandit qui laisse un épouvantail sur les lieux de ses crimes, ce qui fait qu'on l'appelle «l'homme de paille». Durant la bataille des Plaines d'Abraham, il loge chez une troupe de comédiens (première partie du roman). Grièvement blessé, il sombre dans un coma; quand il se réveille, cinq ans plus tard, il est aphone. Il est maintenant propriétaire d'une seigneurie, que lui a constituée Zacharie, qui s'est occupé de Benjamin durant ces dernières années (deuxième partie). À la suite d'une nouvelle période de coma, Benjamin recouvre la parole. Il abandonne sa seigneurie et se rend vers le nord, où il est momentanément hébergé par des Esquimaux. La dernière scène du roman nous le montre, seul mais heureux, dérivant au large de l'Atlantique sur une banquise.
3. Le Folle-Avoine, dit le Chat, est évidemment un double de Benjamin, dit l'homme de paille.
4. Benjamin lui-même précisera plus loin à l'attention de la Jéricho: «Quand tu auras pleinement mangé de l'homme, tu sauras que sa liqueur a un goût de pain, une odeur de levure» (p. 87).
5. C'est bien de comédie qu'il faut parler, à la fois au sens de représentation théâtrale dans la diégèse et au sens de procédé humoristique dans le traitement de l'écriture. À cet égard, *L'Homme de paille* fait subir à la référence christique une déformation parodique assez semblable à ce que proposait, mais de manière plus élaborée, Emmanuel Aquin dans son roman *Incarnations* (1990). Voir à ce propos Ouellet (2003).
6. Bernard est ici désigné comme «l'homme dont nous avons mangé l'ours qui était si bon», selon les mots du Chat: «Un boulet français t'avait assommé, tu ne remuais plus. Je t'ai pris sur mon dos et t'ai emmené derrière les lignes françaises où je t'ai confié à l'homme dont nous avons mangé l'ours qui était si bon», rappelle le Chat à Benjamin (p. 152).
7. «Stillborne a tout fait pour les établir ici, mais ils n'ont pas voulu. Les deux pigeons n'ont pris que son argent et se sont envolés au plus vite. [...] Stillborne est mort peu après» (p. 204).
8. «J'ai parfois l'impression pénible d'avoir accouché de lui deux fois» (p. 225).
9. Dans un autre contexte, Poliquin exploite cette idée avec beaucoup d'humour à la fin de la première partie, où la Jéricho cherche à rejoindre Benjamin à la faveur de la nuit (le narrateur de cet extrait est Auguste): «La Jéricho s'est approchée de lui dans le noir, elle l'a réveillé, a mis ses mains entre ses jambes et les lui a fait sentir en disant: Je suis la mer. Je sais pas comment ça se fait, mais c'était l'ursuline qui était couchée à la place habituelle de Saint-Ours. Elle lui a seulement répondu quelque chose comme: Oui, c'est bien, mon petit, moi aussi. Allez dormir maintenant» (p. 88-89).
10. On mettra cet imaginaire en rapport avec le discours du *Roman colonial* (2000). Lorsque Benjamin affirme: «On dirait que chaque village qui se forme autour de moi devient une prison» (p. 250), il résume la thèse que Poliquin développe à partir de la métaphore de la

- « bourgade » dans le roman canadien ; bourgade qui, dans le cas particulier du Québec, se veut une « palissade » (Poliquin, 2000 : 223-253). Or, cette revendication du décloisonnement identitaire, cette « conscience profondément diasporale » (Paré, 2003 : 231), est portée par le choix de la Mère contre le Père.
11. À la suite de son premier coma, et ayant la veille appris enfin son nom, Benjamin s'écrie enfin : « Ma première pensée claire a été : ma mère est une étoile, mon père est un ours, je suis vivant » (p. 101). Cette citation nous ramène bien sûr à celle de la page 81 que j'ai précédemment commentée. Par ailleurs, ayant passé Terre-Neuve, Benjamin s'attend à dériver vers le Nord (p. 251), donc vers l'Arctique – du grec *arktos* (ours).
12. À ce sujet, voir Ouellet (2004).
13. À ce sujet, voir Ouellet (2002a).
14. Ce qui n'est tout de même pas banal, parce que ce déplacement s'accorde avec la malléabilité permanente de l'identité du personnage. Terre-Neuve n'est qu'une étape pour Benjamin (p. 250).
15. Négligeant ainsi *Temps pascal*, qu'il avait publié cinq ans avant *L'Obomsawin*. Ce n'est que récemment, à la faveur de l'édition de poche de *Temps pascal*, qu'il a accepté d'en assumer pleinement la valeur littéraire. « Longtemps j'ai refusé d'imaginer que *Temps pascal* connaîtrait un jour la faveur d'une réédition. Il y avait belle lurette que je n'aimais plus ce roman, pourtant mon premier, dans lequel je ne voyais que l'essai gauche d'un écrivain mal armé pour l'aventure littéraire. J'avais même honte du titre, que je croyais pourtant avoir pondu dans un moment de fantaisie débridée et qui m'avait seulement valu de voir mon livre rangé parmi les ouvrages religieux dans les librairies. Audace qui avait tourné au ridicule », écrit-il dans la préface à la réédition (Poliquin, 2003 : 7).
16. Poliquin affirme que son roman préféré est *L'Obomsawin*, mais il considère que le plus achevé est *L'Homme de paille* (Ouellet, 2002b : 418).
17. Voir Bourbonnais (1995 : 11).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOURBONNAIS, N. [1995] : « Daniel Poliquin. Notre personnalité de l'année » (entrevue), *Liaison*, n° 80, 15 janvier, 10-12.
- FREUD, S. [1993] : *Totem et Tabou*, Paris, Gallimard.
- MARIN, L. [1986] : *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- OUELLET, F. [2004] : « Temps pascal ou l'horizontalité religieuse de la paternité symbolique », *LittéRéalité*, vol. XVI, n° 1, printemps-été, 45-57 ;
 — [2003] : « Le fils de l'autre. L'intertexte christique et la figure du Père dans *Incarnations* d'Emmanuel Aquin », *Études francophones*, vol. 18, n° 2, automne, 135-147 ;
 — [2002a] : « L'Obomsawin ou l'impossible paternité », *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 3, printemps, 448-460 ;
 — [2002b] : « Le roman de "l'être écrivain" entre l'anonymat et la reconnaissance. Entretien avec Daniel Poliquin », *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 3, printemps, 404-420 ;
 — [1996] : « Se faire père. L'œuvre de Daniel Poliquin », dans L. Hotte et F. Ouellet (dir.), *La Littérature franco-ontarienne : Enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir.
- PARÉ, F. [2003] : *La Distance habitée*, Ottawa, Le Nordir.
- POLIQUEIN, D. [2003] : « Préface à la réédition du Nordir », dans *Temps pascal*, postface de L. Hotte, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 7-12 ;
 — [2000] : *Le Roman colonial*, Montréal, Boréal ;
 — [1998] : *L'Homme de paille*, Montréal, Boréal ;
 — [1994] : *L'Écureuil noir*, Montréal, Boréal ;
 — [1990] : *Visions de Jude*, Montréal, Québec/Amérique ;
 — [1987] : *L'Obomsawin*, Sudbury, Prise de parole ;
 — [1982] : *Temps pascal*, Montréal, Pierre Tisseyre.
- ROBERT, M. [1972] : *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.
- TAHON, M.-B. [2004] : *Vers l'indifférence des sexes ? Union civile et filiation au Québec*, Montréal, Boréal.

FRAGILE MIROIR DE L'IDENTITÉ

FILIATION ET FOLIE DANS *LA BELLE BÊTE* DE MARIE-CLAIRE BLAIS

JACQUES CARDINAL

*Il avait enfin trouvé en sa mère le miroir qui lui manquait.*¹

La filiation, règle anthropologique par laquelle chacun est assigné à une place dans l'ordre familial et social, assure au sujet un premier ancrage identitaire. Elle lui donne en effet non seulement un nom, mais déjà une mémoire, un récit, une identité narrative. La filiation est à cet égard le premier héritage, celui avec lequel le sujet aura à composer, tant bien que mal, selon qu'il peut l'assumer en tout ou en partie, pour finalement transmettre à son tour ce roman familial à ses enfants, selon sa propre version revue, augmentée et corrigée. Ni essence ni pure construction, l'identité s'avère en cela d'entrée de jeu récit, avec ses traversées et ses impasses, ses versions officielles, ses chapitres censurés, ses lourds silences. Cependant, si l'identité se constitue comme héritage et récit, elle ne peut advenir comme telle sur ce mode sans passer d'abord par l'expérience de l'identification, comme a pu l'analyser Jacques Lacan à propos du stade du miroir². Dans cette perspective, l'identité repose sur une expérience de l'aliénation, dans la mesure où c'est depuis l'image de l'autre que le moi trouve sa consistance, et ce, sur fond de morcellement et d'incoordination motrice. Il ne se saisit que par la médiation de l'image, avec laquelle d'ailleurs il ne pourra jamais coïncider parfaitement. Ce premier moment d'assomption se joue sur la scène familiale, alors que la parole de la mère constitue le premier miroir auquel se trouve nécessairement aliéné l'enfant³. C'est depuis ce miroir, «formateur de la fonction du Je», que se met en place une transmission d'identité, une filiation d'autant plus étroite qu'elle repose sur ce processus d'identification. Ce premier moment d'aliénation – qui ouvre le procès identitaire sur une «ligne de fiction» – fait donc en sorte que le sujet est toujours déjà dans l'autre, voué en cela à être sujet-de-l'identification, à s'appréhender dans sa consistance depuis le regard de l'autre.

Le roman par lequel Marie-Claire Blais a fait son entrée en littérature met en scène deux enfants piégés dans le miroir maternel. C'est ce jeu de miroir affolant et destructeur que l'analyse cherche ici à reconstruire, de manière à expliciter l'importance de la question de la filiation. *La Belle Bête* relate l'envers inquiétant d'une filiation incestueuse qui, au fil des pages, se transforme en une lente

cérémonie de la défiguration. C'est le ratage symbolique qui est ici donné à déchiffrer dans son réseau d'images, dans la multiplicité de ses voix et dans les méandres d'un récit qui se déploie autour de la folie.

CAPTIF DU MIROIR DE LA MÈRE

Tout est regard dans la scène inaugurale du roman : *Le train sortait de la ville. Tête renversée sur l'épaule de sa mère, Patrice suivait mélancoliquement le paysage taché. Tout se mêlait derrière son front comme l'envers d'une tempête au cinéma. Patrice ne comprenait pas, mais il regardait, silencieux, son visage d'idiot pourtant si éblouissant qu'il faisait croire au génie. Sa mère lui caressait la nuque de sa main ouverte. En glissant son poignet trop souple elle pouvait plonger la tête de Patrice dans son sein pour mieux écouter son souffle.* (p. 11)

Le roman s'ouvre en effet sur l'inquiétant, l'étrange regard d'un jeune homme d'environ quinze ans, tendrement lové dans les bras de sa mère. Patrice regarde sans le voir le paysage qui se déploie sous ses yeux, amas d'images qui, pour lui, va se perdre dans une confusion tumultueuse, un renversement chaotique. Le jeune homme apparaît ainsi, d'emblée, sans prise sur le monde, absent, fantomatique. Il regarde sans voir, incapable, semble-t-il, de discerner, d'analyser, de juger, de se situer dans ce monde en mouvement. La fenêtre du train est pour ainsi dire l'écran qui le sépare d'un monde devenu étranger, flux de sensations dont il ne parvient pas à saisir le fil, à recomposer le sens. Idiot pour sa sœur, génie pour sa mère, deux versions diamétralement opposées (que la voix narrative télescope en ouverture), Patrice, oscillant entre le vide et le plein, cherchera (en vain) d'une posture subjective à l'autre un peu de sa consistance. C'est cette scène, ce rapport fusionnel incestueux, qu'observe Isabelle-Marie, fille de Louise et sœur de Patrice, dans la cabine du train, pour ne pas dire dans la salle obscure où l'on projette le film angoissant de la confusion originelle, de l'indifférenciation première. Ce qu'elle voit, et dont elle est exclue, engendre chez elle, contre le couple mère-fils, une violence qui ne manquera pas d'éclater : « [...] ses yeux inquiétants

souvent étincelaient de colère sous ses noirs sourcils. Quand elle se renfrognait, le bas de son visage s'amincissait, sauvagement méprisant. On en avait presque peur » (p. 11-12). Précisons ici que la narration se construit manifestement à partir du point de vue de la sœur ; la narration classique, omnisciente, n'empêchant pas la perspective précise et orientée.

La peur, l'angoisse, s'installe donc peu à peu dans ce récit, à mesure que l'on découvre l'envers sombre de cette relation où la mère voue un culte pour le moins malsain à la beauté de son fils :

Sa mère, Louise, riche propriétaire de fermes, se détournait d'elle [Isabelle-Marie] pour mieux consacrer sa vie à Patrice. Louise avait confiance en elle-même, on le devinait, et par-dessus tout, une fétichiste confiance en la beauté de Patrice. Des banquettes voisines, les quelques voyageurs regardaient son fils. Las de ne pas savoir à quoi penser, l'enfant s'endormit mollement, une larme de sueur au front. Du doigt, Louise essuya cette larme et sourit de vanité en songeant que la beauté de son fils devenait de plus en plus conquérante, jusqu'à distraire les regards les plus froids. (p. 12)

Patrice se révèle être l'objet chéri de la mère, le prolongement de son narcissisme. C'est donc elle-même, sa propre beauté qu'elle adore dans celle de son fils. La beauté se veut ici conquérante et constitue le tout du sujet ; en cela, véritable parade phallique qui comble toute attente et qui prétend faire l'économie de la parole. Apparaissant comme le masque d'un moi tout-puissant, intouchable, inaltérable, elle est pour ainsi dire l'armure dont se pare le moi pour mieux jouir de son être. La beauté suppose ici un repli sur soi, l'illusion d'une plénitude subjective que l'autre ne peut entamer. Toutefois, dans le regard de la sœur, la beauté de Patrice ne témoigne d'aucune plénitude, mais plutôt d'une absence mortifère au monde : « Jamais n'apparaissait un goût de vie sur ces lèvres. Des lèvres de mort. Isabelle-Marie le fixa sournement : "Une Belle Bête !" », murmura-t-elle entre ses dents » (p. 12). Ce masque de beauté n'est en fait qu'un masque de mort. Captif du miroir de la mère, le jeune homme se trouve entravé dans le travail de symbolisation – qui implique nécessairement la

reconnaissance du père –, travail qui devrait lui permettre, en principe, de se différencier en tant que sujet sur la scène familiale et sociale. Sans cette symbolisation, Patrice se trouve rejeté du côté de l'animalité, exclu de l'ordre humain du désir. La « Belle Bête » désigne justement celui qui se tient en marge de l'ordre symbolique de la parole.

Aux yeux de la mère, toutefois, ce silence est comblement : « Louise ne s'interrogeait pas au sujet de l'intelligence de cet Adonis enfant. Il parlait peu et ce mutisme lui paraissait comme le silence des Dieux. Sa beauté extraordinaire suffisait à la combler » (p. 13). Elle ne voit pas l'autre qu'est son enfant, mais lui suppose au contraire l'absolue consistance que lui donne son propre regard : « [...] protégé par l'épaule maternelle, tandis que le regard de sa mère, toute cette femme, s'appuyait sur cette seule et fragile beauté » (p. 13). Voilà ce que doit supporter Patrice : être le tout de la mère, l'enfant-phallus qui la comble. Isabelle-Marie, dégoûtée, cherche à échapper au spectacle troublant de ce couple (dont sont dupes les passagers du train) :

Elle avait la nausée. Peu à peu elle ne voyait plus rien au dehors. Un étrange goût de mourir la saisit. Elle se leva, s'avança, s'appliqua contre la fenêtre et sa joue meurtrie frissonna. Maladroite, afin de dissimuler ses tremblements, Isabelle-Marie grattait la vitre avec ses ongles, cherchait à entamer le verre... Louise ne la voyait pas. Jamais Louise n'osait la regarder vraiment. (p. 13)

Vertige, nausée, angoisse. Isabelle-Marie cherche à briser l'écran de cet amour obscène qui la sépare du monde ; elle veut rompre l'envoûtement mortifère de ce miroir qui fait d'elle un néant. Car, au sein de cette famille, il n'y a pas de milieu, pas d'autre rapport au désir que celui qui consiste à être l'objet d'élection ou le déchet de la mère. Voilà son destin : passer de l'autre côté de ce miroir, de cette folie ; se libérer du mépris de la mère, se défaire du « mauvais œil », comme le disaient les Anciens.

Captif du désir maternel, le fils n'a quant à lui pas accès au monde, aux autres, à tout ce qui suppose un rapport à l'altérité :

Persuadée que Patrice ne pouvait manquer de certains dons, Louise lui donna des professeurs privés, mais l'un après l'autre, ils quittaient la maison, rebutés, conscients de la stupidité de Patrice et de l'illusion grotesque de sa mère. (p. 15)

Le fils se révèle ainsi incapable d'apprendre, de faire l'épreuve d'un apprentissage qui suppose justement que l'objet, l'autre, par définition, résiste, dès lors que celui qui veut l'acquérir reconnaît le manque qui le fonde. Patrice est en somme privé du manque, de la castration, qui le ferait entrer dans l'ordre symbolique. Il ne peut accéder au savoir tant que persiste le mode fusionnel qui caractérise son lien à la mère. Mais la mère reste sourde, indifférente à cette absence qui envahit l'enfant, puisqu'elle ne cesse de le parler, de le nommer, de lui supposer une consistance subjective en brochant sa propre rêverie sur le silence de son fils :

Aucun [professeur] n'eût certes réussi à refroidir, par des mots, la passion de Louise, passion qui durait depuis la naissance de ce corps fait pour annoncer un esprit qui ne l'habitait pas. Louise continuait d'exalter son fils, comme dans un rêve, de lui fournir l'âme qui lui manquait. Si Patrice se taisait, c'est qu'il savourait quelque inspiration secrète. Si Patrice renouvelait toujours les mêmes gestes insignifiants dans ses jeux, c'est que son instinct d'enfant beau le voulait ainsi. Elle était son esclave. Lui prêtait son intelligence. Le traitait en être d'exception et s'efforçait de lui épargner tout échec. Son petit dieu ! Et la Belle Bête se nourrissait, dormait, souriait, ne cherchait rien, riait lorsqu'elle voyait les autres rire. La Belle Bête mâle aurait bientôt quinze ans. De plus en plus esclave de son fils, Louise lui préparait des mets délicats, l'aidait à songer à son corps, l'initiait à la vanité en le plantant devant les miroirs, mais là comme ailleurs Patrice ne manifestait que langueur. [...] Et Patrice obéissait. Il pleurait quand on lui demandait de pleurer, s'attendrissait avec elle sans savoir pourquoi. Il n'avait jamais rien découvert, ni l'amour de sa mère ni la jalousie d'Isabelle. Il ne devait trouver que sa beauté. Et il la découvrit. (p. 15-16)

C'est sur ce fragment d'identité – sa beauté – qu'il va en effet se replier, comme le Narcisse de la fable, contemplant bien souvent son image dans les eaux du lac et dans tous les miroirs, pour y retrouver le regard de la mère qui le comble ; du moins est-ce là son

illusion puisqu'il ne peut dire « je », assumer un regard, désirer en son nom. Patrice (se) regarde avec les yeux maternels, comme un être possédé, dépossédé. Rapport fusionnel dont on peut dire qu'il est symboliquement un inceste⁴.

LE PÈRE, L'AMANT

Le manque, ce serait d'abord ce qui pourrait altérer la mère dans sa toute-puissance narcissique; en l'occurrence, l'amour, le désir qu'elle pourrait avoir pour l'homme qui est aussi le père de cet enfant. Où donc se trouve le père? Le roman l'évoque très brièvement à deux reprises, pour nous rappeler sa mort, son absence:

Elle [Louise, la mère] trouvait sa fille agaçante: « Bonne à pleurer puisqu'elle est laide ». Isabelle-Marie ressemblait pourtant à son père, à son brave rêveur de père qui parlait de ses terres comme de filles élues de Dieu, en poète pur! Comment s'était-il passionné pour Louise, cette belle-de-corps éphémère? Louise savait jouer des esprits crédules, épris de ses charmes. Elle avait le goût de chercher à tout obtenir par son corps, comme une prostituée hantée par l'argent. Isabelle-Marie avait dix ans quand mourut son père. Depuis, elle s'était retirée à l'intérieur de son mal, et le mépris qu'elle nourrissait pour Louise l'avait asséchée. (p. 25)

Du point de vue de la narration, le père est décrit comme un être à la parole pleine, vraie, comme peut l'être, semble-t-il, celle d'un « poète pur » ou celle d'un paysan, « brave rêveur », chacun entretenant un rapport sans artifices avec le monde. Ce discours sans doute idéalisé a pour effet de le situer à l'opposé de sa femme, cette mère (Louise) artificielle, séductrice, manipulatrice, vaniteuse et conquérante. La voix narrative dessine ainsi le portrait d'une femme pour qui le lien à l'autre (à l'homme, au père) n'est somme toute que maîtrise et sujétion; l'autre, l'amour ne l'altère pas. On peut donc présumer, comme on nous invite à le faire, que le père a été dupe de cette femme, de sa beauté maléfique. Voilà d'abord l'héritage des enfants, la scène inaugurale où se trouve noué leur destin. De plus, dans le regard d'Isabelle-Marie, ce père, figure de la candeur, se situe à l'opposé de Lanz,

le dandy, l'amant superficiel que souhaite épouser sa mère:

Elle pensa au mariage prochain du couple de poupées, poupée mâle, poupée femelle. Elle allait vivre au milieu de la souillure impersonnelle des visages de cinéma. « Dommage, ils n'ont pas d'âme », se disait-elle. Très loin, dans son enfance, elle apercevait son père, l'âpre paysan, le maître du pain. Lorsqu'il labourait le ventre vierge de la terre, il pénétrait le cœur de Dieu. En lui, la candeur de l'âme se mêlait à l'instinct comme la bonne vigne fleurissait son teint. (p. 46)

Le père apparaît ici encore en parfaite communion avec le monde, avec Dieu. En tant que paysan, son humble vie serait en harmonie avec la simplicité et l'authenticité de l'œuvre divine. Son alliance avec la mère reposerait ainsi sur un leurre, une duperie, un mensonge. Le roman place donc dans un écart marqué les deux figures – Père et Mère – de la filiation. À l'évidence, la mère n'a pu transmettre à ses enfants cet époux comme père, dès lors qu'elle ne l'a pas reconnu comme celui qui aurait pu l'arracher à sa toute-puissance. De là l'impasse dans la filiation. Car c'est la mère qui fait du géniteur un père, en désignant à l'enfant celui qui, par sa présence, révèle son désir à elle, et du coup le manque auquel elle se trouve également assujettie. On remarque toutefois que la figure de ce père mort, innommé, idéalisé, n'est pas moins problématique en ce qu'il apparaît pour ainsi dire occupé à d'autres noces, lui qui parle de ses terres comme de « filles élues de Dieu », et qui pénètre le « cœur de Dieu » en labourant le « ventre vierge de la terre ». Dans ces sublimes épousailles, le père ne se trouve-t-il pas lui aussi à rater sa rencontre avec Louise? La fille convoque ainsi l'image d'un père pour le moins ambigu, replié dans ses noces mystiques, échouant de cette façon à transmettre la loi, à interdire l'inceste. En évoquant ce père aussi inadéquat qu'idéalisé, elle cherche pourtant à faire surgir sa fonction symbolique, pouvant seule s'opposer à la tyrannie de la mère. Mais, dans le regard d'Isabelle-Marie, le père est tout compte fait exilé de la scène familiale et du désir. Quant à Patrice, l'enfant idolâtré, il ne parle jamais du père; un blanc, un trou,

un silence inquiétant en tient lieu, tandis qu'il s'abandonne à la caresse maternelle. Sans le support de cette identification paternelle, Patrice se trouve privé de ce qui lui permettrait de symboliser la différence sexuelle, c'est-à-dire sa propre place de sujet désirant.

L'évocation du père occupe donc la scène au moment où la mère scelle un nouveau mariage avec Lanz, présenté comme un séducteur :

Un rayon de soleil donnait à sa barbe brune un air de masque incomplet qui dissimulait la brutalité de ses yeux, son regard d'homme feint qui ne savait à quoi jouer dans la vie, sauf à l'élégant. (p. 35)

[...] C'était un être qu'on accueillait facilement. Il ne résistait pas. Ni méchant, ni bon, ni doux, ni violent, il ne savait pas trop lui-même ce qu'il était et ne cherchait guère à le savoir. Comme Louise, il avait des passions vaines, artificielles. Il aimait le vin, la bonne chère, les femmes faciles et sans esprit. Il adorait se sentir entouré, grisé de conquêtes, irrésistible séducteur. Sans conscience, il jouait à l'amour avec beaucoup de femmes, charmaient l'une et puis l'autre, leur inventait des discours sublimes mais nuls, et laissait derrière lui des cœurs sanglants dont il se glorifiait avec effronterie. [...] En Louise, il avait trouvé une aimable vieille poupée. Aujourd'hui, il la possédait. Louise avait son adorateur et Lanz, son adoration, aussi vains l'un que l'autre. (p. 38-39)

Lanz est lui aussi le miroir de Louise ; comme elle, il ne vit que de séduire pour maîtriser l'autre. Tout se passe en effet comme s'il n'y avait pas d'expérience de l'altérité, mais seulement un repli de chacun sur soi, triomphe du « même » malgré la présence de l'autre et grâce à elle. D'un mariage à l'autre, l'impasse symbolique demeure donc entière.

VIOLENCE CONTRE VIOLENCE : LA DÉFIGURATION

Le rapport fusionnel de la mère et de l'enfant, malgré ce qu'il peut supposer de béatitude, est la violence même. Or, c'est bien contre cette violence que s'élèvent peu à peu celles de Patrice et d'Isabelle-Marie. Une première scène surgit ainsi au tout début du roman, alors que la sœur décide, en l'absence de la mère, de ne pas nourrir ce frère qui lui a été confié :

Patrice ne savait pas se défendre. Il pleurait, en boule. Impitoyable, Isabelle-Marie résistait à ses gémissements. [...] Les premières nuits, il se réveillait en criant, frappait des poings contre la porte et peu à peu une drôle de mort l'envahissait. Il tombait, « reposait ». D'autres fois, lorsque le délire l'enflammait, il sortait et traversait les jardins comme un fou. Il tendait les bras, courait jusqu'au lac où il plantait son visage fiévreux, et tout son corps affamé. Ses douleurs étaient grandes, mais il les sentait en idiot. Il dévorait n'importe quoi dans les champs, se roulait à terre, abandonné à sa terrible faim. Le quatrième jour, Isabelle-Marie le trouva défiguré. Il avait les yeux cernés et les lèvres mauves. Ayant réussi à moitié sa vengeance, elle en perdait le goût. Le cinquième jour, elle découvrit son frère allongé sur le bord du lac, la poitrine en avant, tranquille. Il avait un sourire vague. Elle le regarda longtemps, s'épuisant l'âme à le regarder. (p. 26-27)

Patrice apparaît complètement assujéti à l'autre, infantilisé au point qu'il ne peut répondre à la nécessité élémentaire de se nourrir. Il reste entièrement dépendant, malgré ses quinze ans, de la mère (ou de la sœur) nourricière ; il subit tout, incapable de prononcer une parole. La mère et la sœur ont pour ainsi dire droit de vie et de mort sur lui qui ne peut que pleurer, gémir, errer comme un fou, brouter comme une bête, faire le mort, se réfugier auprès de son image (de son visage) au bord du lac où il retrouve une certaine consistance. En affamant son frère, Isabelle-Marie ne fait en somme que prendre le contre-pied de Louise, la mère qui gava ce fils de caresses. Mais ce n'est pas tant le frère qu'elle cherche à détruire que le couple mère-fils, lequel brouille ses repères quant à la question de la filiation. C'est parce qu'elle est témoin de l'inceste qu'elle passe à l'acte, qu'elle cherche à faire violence à la violence, en détruisant le couple maudit. Enlaidi après ce jeûne forcé, Patrice n'apparaît plus comme masque de beauté de la mère, miroir de son auto-érotisme satisfait ; ce qui, pour un temps, semble apaiser la sœur.

Au retour de voyage, la mère a ramené son amant et futur époux, Lanz. Patrice ne peut plus dès lors se réfugier comme bon lui semble dans les bras

maternels. Sa détresse s'exprime alors par un acte de violence contre lui-même (au terme d'une soirée où les époux l'ont abandonné à la maison après avoir festoyé ensemble):

À son arrivée, Isabelle-Marie surprit son frère, seul, des verres brisés autour de lui et du sang sur ses habits. Qu'as-tu fait? [...] J'ai cassé les verres. [...] Assis, il jouait avec les miettes de verre. J'aimerais tant courir et briser des verres et je me couperais toute la chair pour que ma mère revienne des bois. Imbécile, dit Isabelle-Marie, maintenant c'est son mari, un mari, tu ne sais pas? Il répondit non en tournant la nuque. Un mari, c'est un homme qu'une femme ne quitte pas. Tu entends? C'est comme une mère. Maintenant Louise est la mère de Lanz. [...] Non. Elle est ma mère à moi, toujours à moi. (p.54)

Agressé, détruit en partie par le spectacle du couple, Patrice ne sait répondre d'abord que par un acte d'automutilation lourd de son impuissance à nommer l'impasse qui est la sienne; réponse en miroir à la violence qu'il subit. Ces miettes de verre, cette course folle et ce corps ensanglanté disent bien (sur le plan du fantasme) le morcellement du sujet, la peur panique, la douleur de celui dont l'identité repose sur le seul regard de la mère. Ce que la sœur lui raconte sur le couple n'est rien pour arranger les choses, puisque Lanz n'est pas décrit comme un époux, et potentiellement, comme un père, mais comme un fils en qui, dès lors, Patrice ne peut voir qu'un rival; ce qui constitue une agression, la négation de son être⁵. Cette sourde rivalité éclatera plus loin dans la scène où il agresse Lanz avec un fouet:

Patrice n'avait pas même l'intention de fouetter. Il entraînait, humilié, assoiffé d'un breuvage qu'il ignorait. Il regarda la canne d'or osciller le long de son bras et cette canne d'or l'enragea. Il eût crié, pleuré, mais les cris ne se détachaient pas de lui. [...] Tout à coup, Patrice fit bondir la canne d'or, repoussa le bras de Lanz. En proie à une passion qu'il ne pouvait retenir, il fouetta le grand corps mâle qui le narguait près de sa mère. Lanz sauta sur lui et il s'empara du fouet. [...] Aveuglé, possédant enfin cet enfant tant chéri de Louise, Lanz fouettait à son tour. Après plusieurs coups, il soupira, haussa les épaules: Je suis votre père, Patrice, ne l'oubliez pas. Je le remplace auprès de vous. Sortez, maintenant. Louise vit avec satisfaction qu'il n'avait pas touché

au visage, que seule l'épaule avait été meurtrie. Elle se jeta contre son fils. Patrice pleura sur sa poitrine. (p.66-67)

La canne d'or de Lanz – objet de sa parade phallique auprès de la mère – a ici un effet déclencheur puisque, symboliquement, Patrice occupe dans le regard maternel la même place que cette canne, en tant qu'il est lui aussi objet phallique. Violence contre violence, Lanz bat l'enfant et lui rappelle l'autorité que lui octroie sa place de «père». Mais, comme le montre la suite du roman, cette parole demeure inopérante. La scène, on s'en doute, ne débouche sur aucune verbalisation de l'impasse, du conflit, puisqu'elle se termine par l'étreinte du couple mère-fils. La violence ne cesse plus dès lors de hanter le jeune homme:

Pendant ce temps, Patrice, furieux contre tout, contre Louise qui n'était plus Louise «pour lui seul» depuis l'arrivée du dandy, Patrice trépignait de sauvagerie. Il n'avait pas oublié le fouet de Lanz. Dans ses rêves, la scène jaillissait, grotesque et tragique. À part sa fréquentation des bois et des chevaux, Patrice vivait seul dans sa chambre, devant ses miroirs. Mais il se lassait de lui-même. Il n'avait plus aucun goût pour ses propres traits. Depuis son enfance, l'idiot avait beaucoup imité sa mère. Louise se maquillait. Il jouait donc lui aussi à frémir sous les couleurs. Or cette nuit il eut l'idée de transformer son visage en visage de démon et il chercha longtemps une expression démoniaque en se martyrisant les joues. Il se rendit monstrueux; il eut devant lui, non plus la Belle Bête, mais la Bête. Alors une peur immense se saisit de lui. Il se rua sauvagement sur cet être immonde qui lui faisait face... Lanz, dit Louise à son compagnon, qu'arrive-t-il dans la chambre de mon fils? Lanz d'une voix nonchalante railla: Rien. Il brise des verres. Louise accourut et, le ruban de sa résille éclatant soudain, tous ses cheveux roulèrent. Oh! Patrice, mon grand, tu as cassé le miroir. (p.90-91)

Privé du regard de sa mère, Patrice attende à son visage, à son image. Par cet acte de défiguration, il agresse en définitive la mère, et tente – comme Isabelle-Marie avant lui – de briser le miroir maternel, de rompre avec le regard qui le (dé)possède. S'enlaidir, devenir semblable à une bête, à un monstre, c'est là, pour lui, profaner la mère et sa beauté. Toutefois, la

violence qu'il s'inflige ne rompt pas l'envoûtement spéculaire dans lequel il s'abîme. Car, ce qu'il voit dans le miroir, ce n'est pas Patrice qui ressemble à un monstre, mais bien un monstre, un «être immonde qui lui [fait] face». L'expérience du miroir ne suppose donc pas ici un moment d'assomption identitaire, mais le surgissement de l'autre, moment premier de son aliénation, de sa dépossession. Patrice se perd de la sorte dans le décor de sa funeste rêverie, alors que tout devient image, imaginaire, pour celui qui ne parvient pas à prendre pied dans l'ordre symbolique.

La violence culmine enfin dans une folle chevauchée au cours de laquelle il renverse mortellement Lanz:

Un homme? Un enfant parmi les hommes? Un homme libre qui ne savait d'où venait sa liberté ni comment l'utiliser? Ce dieu mélancolique allait-il traverser le couder de soleil qui s'étalait devant lui comme un lac rouge? Il avait l'air si près de tout, tandis qu'en lui l'esprit battait si faiblement, qu'il n'animait pas le vide mome de son être. [...] Un délire nouveau s'emparait de Patrice, son regard se muait en regard de fauve. Il se mordait les lèvres à en pleurer, et ce cavalier en larmes, débridé autant que sa bête, dévastait tout en passant. Peut-être que, plongé désespérément dans sa course, Patrice y recherchait le personnage qu'il aurait pu être. Il avait le goût des miroirs... Patrice s'enivrait de sa bête et sa bête, à la dérive, eût pu le précipiter dans le lac, qu'il ne l'eût point retenue. [...] Le cheval, soulevé de vitesse, fonçait, se brisait vers l'infini. Oui, courir, courir, encore et mourir au bout de la course, en pleine passion. [...] Lanz avait été renversé. Il gisait, étendu près de la source, poitrine écrasée, mome, terrassé, tandis que le cheval disparaissait au loin, ébloui, laissant Patrice près de sa victime. (p. 97-98)

Privé de ses points d'ancrage identitaires, Patrice apparaît comme un être sans limites. Son âge même est incertain – homme ou enfant? – tant que reste relativement indéterminée son inscription dans la différence sexuelle. De même, faute d'être en mesure d'assumer son désir, son nom, sa finitude, il n'est plus qu'un sujet indéterminé, voué à l'expérience d'une fausse liberté qui n'est qu'absence de contrainte, de limite, de contour. Rien ne semble plus le retenir, l'arraisonner au monde, l'inscrire dans une histoire;

de là, sa fuite en avant, sa suicidaire chevauchée vers l'infini, lieu (de l')impossible qui se confond nécessairement avec la mort. Cette course folle, où il s'abandonne à la force débridée de son cheval, correspond à sa passion mortifère, c'est-à-dire à la sombre ivresse de celui qui, (dé)possédé, est déjà plus ou moins mort. S'il renverse Lanz, ce n'est pas tant par préméditation que par emportement; et s'il donne la mort à son rival, c'est que sa folie vise juste. D'ailleurs, ce geste homicide ne sera pas l'occasion de faire intervenir la loi, ni la mise en place d'une enquête judiciaire. Au contraire, pour refouler la transgression de l'interdit (l'homicide), la mère se fait aussitôt complice de son fils:

Pourquoi as-tu voulu tuer mon mari, Patrice? Ah! je t'ai bien vu... Tu pressais du talon le ventre de la bête et tu la poussais au délire. En vérité Patrice ne se souvenait pas ou si mal de la crinière hérissée, de la canne d'or, de son genou distendu par la douleur, et de la perruque, oui... de la perruque. Tout se mêlait dans sa tête d'idiot, boîte démontée, sans ressort. Patrice ne fais pas le sournois. Je lis dans tes yeux. J'ai toujours lu dans tes yeux. Dis, tu voulais tuer Lanz depuis longtemps... hein? Même en parlant ainsi, sa voix n'était pas tellement vengeresse. Elle caressait la tête blonde et, malgré son amertume, s'efforçait de sourire piteusement. [...] Il murmura dans son corsage: «Courir... courir encore!» Elle appuya Patrice à son épaule où il était comme un noyé cherchant le rivage. Personne ne saura que tu as voulu tuer Lanz. Moi aussi, j'oublierai. (p. 102-103)

La parole de la mère ne fait pas loi; elle ne rappelle pas l'interdit sur lequel se fonde le rapport à l'autre. Au contraire, cette parole consolatrice et caressante s'offre comme un refuge pour calmer la culpabilité plus ou moins inconsciente du fils qui retrouve ainsi sa place dans le giron maternel, à l'abri du monde et de sa détresse. Si la mère parvient, semble-t-il, à refouler l'événement, à le nier, ce n'est pas le cas toutefois d'Isabelle-Marie qui, un peu plus loin, le lui rappelle sans détour (p. 118). Exclue du couple mère-fils, la fille, la sœur, est la seule qui conserve un peu de sa lucidité. Patrice, quant à lui, continue de porter l'obscur violence qui menace de

resurgir à tout moment. Ainsi en viendra-t-il à tuer, sans raison apparente, le chien préféré d'Isabelle-Marie (p. 121-122).

À la suite de la mort de Lanz, la mère et le fils se trouvent à nouveau réunis, reformant un couple. Plus que jamais, leur relation demeure incestueuse :

Louise le contempla, satisfaite. En Patrice elle trouvait tout ce qu'elle cherchait : un bel objet qui fût tout à elle. Plaire était sa loi. Elle remplaçait Lanz par une autre frivolité. [...] Elle l'entraîna vers sa chambre, et l'allongea sur son lit comme lorsqu'il était adolescent, souple entre ses bras de mère et qu'elle l'endormait dans les caresses. Elle ferma les volets pour qu'il dormît tard. (p. 119-120)

Le jeune homme apparaît comme un enfant entièrement soumis à la caresse de sa mère, endormi, c'est-à-dire sans véritable prise de conscience, incapable de dire « je », redevenu la chose du désir maternel. Or, la mère insiste d'autant plus pour le garder désormais qu'elle est atteinte d'un cancer à la joue et que la défiguration la gagne lentement. Devant la beauté qui se défait, miroir soudain défaillant, Patrice ne se retrouve plus : « Patrice qui la considérait comme son miroir ou le miroir du lac, Patrice qui avait tant besoin de donner sa beauté à quelqu'un, Patrice était dépassé par de si étranges conditions » (p. 126). Atteinte dans sa chair, vulnérable, Louise rescelle dès lors l'alliance avec son fils : « Alors il revenait à Louise qui le suppliait de ne jamais quitter sa mère pour une épouse ou une amie. Je suis ta mère, ta meilleure compagne, je suis de toi, tu es de moi... ne l'oublie pas » (*ibid.*). Ce couple, apparemment indestructible, conduit finalement Isabelle-Marie à détruire le visage de son frère :

Elle maîtrisait son frère, le subjuguait du regard. Pourquoi te fais-tu si tendre ? osa Patrice. Elle le caressa plus fort et en profita pour entrer ses ongles dans cette nuque d'homme que surplombait un visage d'enfant, ébloui, guettant les flammes. Oh ! La si Belle Bête ! Son regard cruel s'acharnait sur cette nuque luisante. La main hésita quelques instants, puis, victorieuse, poussa la tête de Patrice dans le bassin [d'eau bouillante]. Sa main était ferme comme une griffe et Patrice ne résista point, ignorant qu'on l'avait choisi pour victime. Aussitôt

son geste sorti d'elle-même, Isabelle-Marie, contentée, descendit le sombre escalier qui conduisait aux pièces closes depuis la mort de son père. Elle se tint muette, blanche, frémissant du dos comme une cardiaque. En haut, Patrice hurlait, cognait son visage tuméfié à tout ce qu'il voyait. [...] Enfin, il n'y aurait jamais plus de Belle Bête ! (p. 129-130)

Cette agression, cette atteinte au corps montre bien qu'Isabelle-Marie n'est pas moins (dé)possédée que son frère par le désir maternel. C'est là que, héritage de sa filiation, elle est pour ainsi dire rattrapée par la folie du couple incestueux. Là encore, c'est la mère qu'elle agresse à travers son frère, cherchant par la défiguration à briser le miroir de l'inceste, ensorceleur et maudit. Sa violence est la réponse, à l'évidence désespérée, à la violence qu'elle subit en tant que témoin de l'interdit transgressé. À son tour, elle se révèle être une bête (« sa main était ferme comme une griffe »), un animal cruel qui s'attaque à une autre bête ; et, comme Patrice sur son cheval fou, elle est emportée par sa folie. Ce frère n'est qu'une chose entre les mains des femmes de la famille. Terrorisée après coup par son geste, Isabelle-Marie apparaît cependant sans remords, tant il en va pour elle de sa survie. Est-ce un hasard enfin si elle trouve à se réfugier au sous-sol de la maison, dans ces « pièces closes depuis la mort de son père » ? Celle qui vient de briser le miroir de la mère se retrouve en effet dans un lieu qui rappelle le père. Comme si, par son geste, elle cherchait à exhumer du tombeau que sont ces « pièces closes » la fonction symbolique de la loi du père. Si le père est rarement évoqué, on constate cependant qu'il surgit à un moment-clé du drame, alors que culmine la violence sur la scène familiale. De sa place d'exclue, Isabelle-Marie est la seule qui, au sein de la famille, garde en quelque sorte vivante la figure paternelle, ultime rempart dressé (en vain) contre la violence de l'inceste.

Comme on l'a dit, il n'y a pas que Patrice qui soit défiguré dans cette histoire : tout au long du roman, Louise est rongée par un cancer de la joue qui lentement entame son visage. On compte, de chapitre en chapitre, plus d'une vingtaine d'allusions à ce

visage cancéreux, comme autant de ponctuations dans ce drame qui a pourtant pour centre le miroir éclatant de sa beauté. Tout se passe comme si ce masque se défaisait peu à peu, au même rythme que la violence répond à la violence, c'est-à-dire que la défiguration de Patrice envahit toute la scène et que la famille va vers son désastre. Parfois, la défiguration de la mère est décrite comme une suite d'agressions animales et végétales : « Elle parlait inlassablement et Patrice ne voyait pas les griffures sur le visage maternel, le lierre effrayant qui s'agrippait à la chair, salissant la peau blanche, un peu plus chaque jour » (p. 37). Ailleurs, elle est envahie et dévorée par une couleuvre : « [...] il fallait beaucoup de bijoux et beaucoup de fard pour cacher la couleuvre qui rampait sur sa joue » (p. 96); ou par un ver qui « mang[e] perfidement sa joue » (p. 127). Ces images nous la montrent ainsi comme étant la proie d'une lente dévoration : « Isabelle-Marie voyait toujours sa mère pendue au miroir. – Elle est toute mangée » (p. 163). Parfois encore son visage apparaît sanguinolent (p. 130); ou pourrissant (p. 162). Autant d'états dont la morbidité se donne comme l'envers de la splendeur quasi virginale d'avant sa maladie : « Jadis sa chair était blanche et pure. Le miroir lui imposait une dame mauve, veinée de noir » (p. 163). Le roman se referme ainsi sur celle qui peu à peu est devenue miroir de la mort.

La maladie de la mère se révèle être la faille de sa toute-puissance narcissique. Soumise comme chacun à la mort, elle, dont la beauté se fait tyrannique, rencontre là son maître, l'expérience de sa finitude, de sa castration, de ce qui nécessairement la limite dans sa jouissance. La mort et la maladie nous la montrent en effet faillible, vulnérable, fragile devant la violence du mal : « Elle sourit à son masque qui semblait avoir reçu un coup de hache à la joue droite » (p. 125). Ce visage qui lentement s'animalise témoigne en quelque sorte de sa propre impasse quant au désir, de son manque de repère quant à la castration, à la loi. Mais le roman ne dira rien de son histoire, de sa filiation, de ses parents. Louise apparaît donc, si l'on veut, comme la première Mère.

LA FOLIE, LE RÈGNE DE L'IMAGINAIRE

Patrice, défiguré, est désormais rejeté par sa mère. Lorsque, pour une rare fois, il prend la parole dans l'espoir de se connaître (un peu), il ne rencontre que moquerie hargneuse :

D'avoir à jamais un monstre incurable pour fils, la dégradait, elle, l'orgueilleuse abîmée. Elle l'évitait, méditait de le chasser. [...] Et Patrice, qui n'avait jamais pu fournir l'effort suffisant à la réflexion, se sentit tellement au bout de l'abandon humain qu'il se mit à s'interroger obscurément. [...] – Mère, implora-t-il, les mains levées, pourquoi ne m'as-tu pas dit ? [...] – Tu ne sais donc pas que j'ai horreur de toi ? Oui, j'abomine ta souffrance et ta laideur. Quand j'ai épousé ton père, si j'avais prévu les fatalités de l'enfantement... – Mère, pourquoi ne m'as-tu pas dit que j'étais un idiot ? Elle éclata nerveusement de rire : – Patrice, tu viens faire le bouffon à mes pieds ? Tu veux me voir rire ? Hé bien, je ris pour toi. (p. 136, 145)

Ce jeune homme qui ne pense à rien et ne sait que penser pose peut-être ici la seule question qui pourrait lui redonner un peu de clairvoyance. Pour toute réponse, il ne reçoit cependant que le rire fou de sa mère et une parole où elle nie son désir de filiation, avortant pour ainsi dire après coup de cet enfant qui ne correspond plus à son rêve de plénitude narcissique :

Chaque soir, à l'heure où Louise dénouait ses cheveux, il revenait dans la chambre comme un automate, mais Louise bondissait, irritée. Va-t'en ! Il sortait, courait au lac où il pleurait sans comprendre, devant l'image d'un jeune homme qu'il n'avait jamais connu. Qu'ai-je fait à l'eau ? Et devant ses miroirs : Pourquoi êtes-vous devenus si laids ? Vous me faites peur. (p. 136-137)

La chambre de la mère est désormais interdite, pour les mêmes raisons cependant qu'elle était lieu de rencontre et de miroitement. D'un miroir à l'autre, Patrice ne se reconnaît plus, ne voit plus que la monstruosité d'une défiguration qu'il n'assume pas comme étant la sienne, mais qui surgit du lieu de l'autre. Ayant perdu l'image de la beauté maternelle qui assurait, malgré sa précarité, l'unicité (illusoire) de son moi, le miroir peut alors devenir le lieu d'une

inquiétante multiplicité, d'une prolifération d'images à travers lesquelles Patrice ne peut se reconnaître, revenant ainsi au morcellement premier de l'expérience spéculaire. Tout devient dès lors pour lui flux d'images, incapable qu'il est de distinguer le réel de l'imaginaire. Ainsi se termine son drame, alors qu'il a finalement été abandonné par sa mère à l'asile :

Il s'interrogeait comme s'interroge un enfant sur les miracles. Suis-je un miroir ou suis-je Patrice? Il confondait tout. Il avait tant vécu avec les miroirs, autour des miroirs, dans les miroirs. Toutes les images se mêlaient en lui comme dans un cauchemar. Parfois, son instinct s'animait plus fortement, puis tout redevenait vide en lui. Les moments de vision jaillissaient au gré des images. Tout fuyait ensuite, d'un seul coup, à lui faire oublier même ce qu'il était. Lorsqu'il se concentrait sur un objet quelconque, son visage devenait horrible. L'attention le déchirait et ses muscles sortaient comme pour accuser qu'il n'était pas un homme mais une bête. (p. 148-149)

Aux yeux de Patrice, le monde peut devenir littéralement fantastique, miraculeux, là où entre les êtres, les mots et les choses ne règne plus qu'un possible, un réel apparemment sans causalité, sans lien, dès lors que le cadre anthropologique sur lequel repose la symbolisation première du lien, de la place du sujet dans la chaîne des êtres – la filiation –, est rompu, devenu inopérant dans sa fonction de repérage, d'assignation, de nomination. En devenant réellement miroir, Patrice risque de n'être plus qu'une surface réfléchissante où tous les êtres, toutes les images du monde, pourront se refléter; sujet indéterminé, il possède virtuellement toutes les identités. Il peut ainsi se transformer en homme-caméléon, comme c'est le cas pour Faust, le comédien qu'il rencontre à l'asile : « Afin de lui rendre hommage, Faust imitait les traits de Patrice à coups de grimaces. Il ressemblait alors si prodigieusement à Patrice que celui-ci le craignait comme ses miroirs » (p. 152). Dans cet asile, le monde devient jeu, règne du semblant, mascarade sans fin. L'imitateur est roi, et le corps semble alors sans limites :

Faust, implora ingénument Patrice, tu ne pourrais pas être un cheval? Moi je sauterais sur toi et nous irions très loin, à gauche,

à droite... au bout des bois, où il y a un lac et des poissons. Faust se redressait... Les cils battaient doucement au-dessus des yeux méphistophéliques : Mais je suis un cheval. Tu vois, un magnifique coursier. Monte. Patrice se collait au dos de Faust en criant : « Les bois! Les bois! » Ils tournaient dans la chambre, ivres de leur mensonge vivant. (p. 153)

Il n'y a plus pour eux de réel, mais seulement le règne triomphant et désespéré de l'imaginaire. Si l'imagination apparaît ici comme l'expression d'un sujet tout-puissant – maître d'un monde qu'il identifie complètement à ses rêves –, elle n'est en fait que la manifestation de son impuissance, de sa détresse, de l'impasse où il se trouve à dire le manque, à reconnaître le processus par lequel il pourrait se différencier et appréhender, de là, un monde ordonné par la distinction du réel, de l'imaginaire et du symbolique.

Malgré ces jeux, Patrice voudrait retrouver sa mère en Faust : « Je voudrais que tu sois l'épaule de ma mère, une seule fois » (p. 155). Sujet morcelé, il appréhende donc également le corps de l'autre sur le mode du morcellement. « L'épaule de la mère », où il veut se réfugier comme autrefois, est la partie qui vaut pour le Tout. Elle suffit à Patrice dans la mesure où, pour lui, il n'y a que du maternel, puisqu'il n'a jamais pu entrevoir dans sa mère la femme d'un homme qui ne serait pas son enfant.

Après la mort de Faust, Patrice s'isole de plus en plus du monde, jouant pour finir avec une araignée sa relation à sa mère :

Toujours ému par le geste de l'épaule, il avait prêté la sienne à l'araignée : – Personne ne te blessera, lui disait-il. Mais l'araignée ne s'y plaisait pas. Elle voulait tous les murs, désirait y piquer des chapelles selon son art. Une nuit, la main de Patrice l'aplatit sans le vouloir, cette main d'homme à moitié enfant étouffa l'araignée d'un ongle froid. Patrice n'avait plus rien. – Je retournerai chez ma mère. J'irai voir mon visage dans le lac. Mon beau visage y est peut-être encore. (p. 160)

« L'épaule de la mère » se révèle ici le morceau de corps-refuge qui le rattache tant bien que mal au monde. Ultime repli où il est à la fois la mère et l'enfant. C'est dire que l'araignée est un peu de lui-

même, objet en lequel il se projette pour retrouver sa mère, ultime miroir dans lequel il se reconnaît, dernière bouée de sauvetage; en la tuant, l'asile ne sera plus pour lui que murs vides, miroirs aveugles, espace de mort. De là l'urgence de fuir.

ISABELLE-MARIE: UN MARIAGE AVEUGLE

Une autre trame narrative traverse le récit, qui à la fois évolue en parallèle et croise par endroits l'histoire de Patrice. Cette trame relate la rencontre, le mariage puis la rupture entre Isabelle-Marie et Michael Livani, jeune paysan de la ferme voisine. Le jeune homme étant aveugle, Isabelle-Marie peut lui cacher sa laideur (qui, on s'en doute, est aussi l'effet du « mauvais œil » de la mère posé sur elle). Le lien repose donc d'entrée de jeu sur un mensonge: « Seul un aveugle pouvait la “voir” belle. Elle résolut donc de jouer à être belle pour lui » (p.49). La sœur de Patrice peut en effet se décrire à son amant comme elle le veut: « Oui, je suis très belle. J'ai les yeux lilas et de longs cheveux blonds. Touche mes cheveux. N'est-ce pas qu'ils ont le goût du pain » (*ibid.*)? Elle se décrit comme elle se rêve, faisant à son tour fi de sa finitude, de sa contingence, du réel. En cela, elle reprend la posture narcissique de sa mère, en tant qu'elle se donne elle aussi comme corps idéal pour le regard aveugle de l'autre. Prisonnière de l'identification à sa mère, elle se piège elle-même en répétant son histoire au moment même où elle croit s'en libérer. Ce mensonge, lui donnant enfin droit au masque de beauté, fait en sorte qu'elle échappe (pour un temps) à la castration.

L'amant, l'époux, Michael Livani, est d'ailleurs pour Isabelle-Marie un être pour qui l'imaginaire est roi:

Michael était comme un jeune animal. Il aimait la joie, cruel envers la laideur, révolté devant toute souffrance. Il était orgueilleux, poète plein d'illusion, car il ne vivait que d'après ses rêves. Il connaissait les bois, le lac et l'histoire des récoltes mais il ne savait pas écrire. (p. 60-61)

[...] Il était un peu sauvage, ardent, et la flamme se mêlait à lui comme la grâce accordée aux enfants. Aveugle, il vivait comme dans un cloître mais il parlait si bien de la vie des animaux, du vent, des saisons qu'on ne pouvait douter de sa lumière. Isabelle-

Marie l'aimait. Elle demandait de pouvoir l'aimer sans le blesser. Vivant si près l'un de l'autre, ils ne pensaient ni à la chair ni au désir. Ils avaient tout l'espace pour jouer et courir. (p. 82)

Aveugle, sa rêverie sur le monde semble toute-puissante. Si son savoir de la nature apparaît juste, il repose aussi sur l'illusion. L'« amour » de ce couple est donc fondé non seulement sur l'aveuglement, mais sur le règne imaginaire de chacun; l'autre n'altère pas, n'entame pas la toute-puissance de la rêverie sur les êtres et le monde. Comme la « Belle Bête », Michael est un « jeune animal », un être « un peu sauvage », termes qui semblent indiquer qu'il reste lui aussi en marge de sa condition de sujet désirant. Avec lui, l'amour paraît d'abord asexué et se confond avec les jeux d'enfants. On remarque, par ailleurs, que Michael Livani n'est pas sans rappeler le père d'Isabelle-Marie, du moins telle qu'elle le décrit: tous deux sont en effet des paysans qui entretiennent un rapport fusionnel et harmonieux avec la nature. Par là encore se répète l'histoire, la fille demeurant captive du miroir parental.

Plus tard, le désir s'insinue enfin entre eux:

Elle sentait qu'une partie des « jeux » allait prendre fin. Tout serait tellement grave désormais. Tout ressemblerait à Louise, à Lanz, à l'immense tragédie qu'ils déployaient tristement. (p. 87)

La sexualité apparaît alors comme un désastre, comme la funeste répétition de l'impasse parentale. Isabelle-Marie l'assumera cependant peu à peu, mais pour autant que cela puisse la fortifier dans son mensonge:

[Elle] ne doutait plus d'elle-même ni de sa beauté fictive. Elle ne disait plus: « J'ai les yeux lilas ». Elle le croyait. [...] Elle s'acharnait à connaître l'âme et le corps de son mari, à prolonger sa ferveur de jeune amant. Dans une tranquille certitude, elle vivait son rêve et se réjouissait en tout. (p. 104)

L'acte sexuel n'est donc pas le gage d'une rupture avec l'enfance et la mère. D'ailleurs, l'époux se révélera ici encore un frère:

Un mutuel goût d'enfance les rapprochait dans leur chair et dans leur âme. [...] Pour eux, vivre ensemble, c'était vivre l'un dans l'autre en continuant les « jeux ». Isabelle-Marie écoutait

l'âme de son frère-époux, de son frère-enfant, de ce grand jeune homme qui traversait naguère la montagne pieds nus et se taillait des flèches dans les arbres. (p. 105)

Cette alliance n'échappe pas à l'inceste, du moins dans le regard d'Isabelle-Marie. L'interdit et la Loi demeurent inopérants, alors que chacun se berce d'illusions et de rêves. Au couple mère-fils, Isabelle-Marie semble ainsi répondre, en miroir, par un couple frère-sœur. L'impasse demeure donc, pour elle, entière.

De cette union avec Michael Livani va naître une fille, prénommée Anne:

Mais c'est à Isabelle-Marie que l'enfant ressemblait. Dès sa naissance, Isabelle l'avait trouvée plus monstrueuse qu'elle-même, et ce visage de l'enfant de son sang, affligé de la même laideur, et des mêmes traits labourés, la révoltait. (p. 109)

Cette fille semble en effet n'avoir rien hérité du père; ce qui paraît, somme toute, conséquent avec le peu de place réservée à sa symbolisation, dès lors que cette union est vécue comme un inceste. La filiation toute maternelle est ainsi vouée à la répétition. D'une génération à l'autre se trouve dès lors transmis ce ratage symbolique qui vient marquer le corps, ne peut manquer de faire retour sur le corps, théâtre des identifications, de la signature, de la marque, qui fait le sujet. C'est cet héritage maudit qui sera représenté et nommé par la laideur et la défiguration.

L'alliance avec le «frère-époux», fondée sur l'illusion, le rêve, le mensonge, s'écroule lorsque Michael Livani retrouve enfin la vue:

Michael ouvrit les yeux. Il les écarquilla et, à sa façon de la regarder, Isabelle-Marie comprit qu'il la voyait. Aussitôt elle eut honte. Elle se cabra au mur, les mains à la gorge comme pour s'étrangler. (p. 110) [...] Reculant d'horreur devant celle qu'il avait tant aimée «belle», fou de désespoir, il hurlait: «Menteuse! Menteuse!» [...] Il revint très près de sa femme et il se mit à la gifler. (p. 111)

Si Michael prend conscience qu'il a bel et bien été berné, il en reste cependant à la colère. Bien que son rêve s'écroule, il ne veut aucunement y renoncer. En cela, le rapport à l'autre, à la parole, ne l'aura en rien changé; il demeure enfermé dans ce miroir idéal. Il

n'y a donc pas de place ici non plus pour la parole qui permettrait à chacun de prendre acte de son héritage, et de défaire un tant soit peu le nœud de cette filiation vouée à l'imaginaire. Sans cette parole, le rêve tourne au cauchemar, à la violence. Après la scène du dévoilement et de la répudiation, Michael disparaît complètement du roman. Il n'y a plus ni époux, ni père, ni «frère-enfant»; seul demeure le silence mortifère de sa soudaine absence. Disparition dont on peut supposer qu'elle ne manquera pas, après coup, de hanter la petite Anne.

À la suite de cette répudiation, Isabelle-Marie retourne chez sa mère, plus enfermée que jamais dans le miroir maternel. Ce ne sera que bien plus tard que l'enfant, Anne, dévoilera le secret de sa mère en présence de sa grand-mère: «Dis, mère, pourquoi l'oncle Patrice est-il devenu si laid? Une nuit je t'ai vue, mère. Tu lui disais de mettre la tête dans l'eau, mais l'eau était très chaude» (p. 138). Plus loin, en confessant son crime à sa mère, Isabelle-Marie l'accuse: «Mère, je te méprise parce que tu n'as vécu qu'en ta maudite vanité» (p. 141). De cette scène est témoin la petite-fille, comme du dévoilement d'un obscur héritage: «qu'elle surprenait, sans savoir que cette tragédie était sienne» (*ibid.*). Au terme de cette scène de vérité, la mère chasse sa fille qui part en l'injuriant: «Tu pourrais, mère. Ta joue t'assassine. Et ne sois pas trop sûre de tes terres...» (p. 142). La menace sera mise à exécution lorsqu'elle incendiera tout le domaine:

Isabelle-Marie fit éclater la lampe dans les gerbes les plus sèches. Elle croyait tuer la terre de Louise mais elle comprit soudain qu'elle tuait la terre de Dieu. Une terreur lui monta à la face. La honte aussi. Tout s'enflamma aussitôt et elle resta un moment près des gigantesques brasiers, veule, désabusée. Enfin, elle s'enfuit rejoindre sa fille qui l'avait devancée tandis que tout s'empourprait derrière elle dans une clameur d'apocalypse. (p. 165)

La destruction de la scène familiale se confond ici avec l'apocalypse et la fin des temps. La folie destructrice qui s'empare d'Isabelle-Marie n'assouvit pas cependant son ressentiment et sa haine. Elle prend conscience, pour un temps, que son geste est

sacrilège, puisqu'il est interdit de détruire le monde de Dieu, comme elle l'évoquait en parlant de son père, même si c'est pour détruire la mère. La confusion résulte du fait que le « tout » du monde se confond pour elle avec le maternel. Sa violence n'est donc qu'impuissance à sortir de son histoire.

Isabelle-Marie respira: « Tout est fini! Sauf moi! ». Son instinct destructeur n'était pas assouvi. Elle marcha plus vite, tremblante. Un moment, elle regretta de n'avoir point donné autant qu'elle avait détruit. (p. 166)

C'est dire que si la mort a fait son œuvre, tout reste encore bien vivant en elle. La violence est vaine pour celle qui reste assujettie au regard de la mère. Quant à Patrice, ayant fuit l'asile, il ne retrouvera qu'un « monde de cendre et de morceaux de miroir » (p. 167), avant d'aller s'abîmer définitivement dans les eaux du lac, à la recherche de son visage.

UNE FILIATION QUÉBÉCOISE

L'inceste est bien la première des violences, comme le montre avec une remarquable cohérence la mise en fiction de la romancière. C'est là, on le sait, une question que l'on retrouve avec insistance dans toute la littérature occidentale, depuis au moins Sophocle. Dans *La Belle Bête*, la mise en jeu du miroir, de sa fonction, dans le processus identitaire, révèle un savoir qui prend en quelque sorte la voie de la fiction, pour réécrire, réinventer l'une des fables fondatrices (Narcisse) de la notion de sujet. Les figures de la filiation sont ainsi transposées sur le mode de la tragédie et du mythe (Narcisse, Œdipe). En cela, à l'évidence, le roman de Marie-Claire Blais s'inscrit dans une filiation qui dépasse les frontières et franchit la barrière des langues.

À relire ce roman aujourd'hui, on constate non sans un certain étonnement que toute référence géographique, historique et politique au Québec se trouve pour ainsi dire effacée. On ne reconnaît pas en effet, dans le monde de ces personnages, les signes manifestes d'une appartenance québécoise⁶. D'ailleurs, le patronyme de cette famille étant inconnu, il ne peut servir de repère pour situer le

lecteur en regard d'une collectivité bien définie. Le seul patronyme du roman, celui de Livani est plutôt l'indice de l'étranger; ce qui est aussi le cas du nom ou prénom de Lanz ou celui de Faust qui gardent une consonance étrangère, voire littéraire. Cela n'est certes pas un détail dans ce roman publié en 1959, au seuil de la révolution tranquille⁷. On peut fort probablement y reconnaître la volonté de rompre avec le discours clérico-nationaliste et son apologie du terroir, de la vie rurale, de l'identité canadienne-française, qui a longtemps déterminé une certaine pratique de la littérature québécoise⁸. Le roman de Marie-Claire Blais apparaît bien plutôt comme l'envers affolant – le refoulé? – de ce monde rural idéalisé (dont le personnage du père, brave paysan cultivant la terre de Dieu, conserve peut-être la trace). Par l'effacement des noms vernaculaires – de familles, de lieux –, le roman ne tente-t-il pas d'échapper à cet héritage, à cette filiation? Comme si, pour marquer la rupture avec ce discours, il fallait opter pour un dépaysement, un salutaire passage par l'étranger. Comme si la réappropriation de l'espace littéraire passait, pour un temps, par cet effacement des noms, cet exil⁹. Peut-être est-ce là d'ailleurs l'un des traits singuliers de la littérature québécoise que de vouloir s'arracher aux noms reçus en héritage, de s'exiler dans le monde du rêve (de la littérature) pour s'inventer de nouvelles filiations. Ce qui, jusqu'à un certain point, ne peut être que le leurre d'une imagination toute-puissante, d'une liberté sans attaches.

Or, à un autre niveau, ne peut-on dire que ce roman est bien inscrit dans une certaine expérience québécoise dans la mesure où il met en scène une forme de matriarcat, un père absent, une parole marquée par l'impuissance, autant de traits qui appartiennent depuis longtemps à l'imaginaire collectif? Ainsi, et malgré l'effacement d'un certain enracinement identitaire, le roman de Marie-Claire Blais trouve à s'inscrire cependant dans une filiation culturelle précise. À cet égard, il est donc à la fois en rupture et en continuité avec son héritage, son histoire, son identité narrative. Rappelons enfin qu'il faudra attendre *Une saison dans la vie d'Emmanuel*

(1965) pour que Marie-Claire Blais évoque, sur fond de misère familiale et sociale, la présence d'un Verbe éclatant en la figure du poète Jean Le Maigre¹⁰. Roman qui opère un travail de réécriture non seulement du discours clérico-nationaliste, mais aussi du récit de la « grande noirceur », tout en effaçant, là encore, les noms du pays.

NOTES

1. M.-C. Blais, *La Belle Bête*, Montréal, Boréal, 1991, p. 35 (éd. originale : Institut littéraire du Québec, 1959). Les numéros de page indiqués entre parenthèses après les citations renverront désormais à l'édition de 1991. M.-C. Blais aurait écrit ce roman en 1957, à l'âge de 17 ans, ainsi qu'on pouvait le lire dans l'édition du *Devoir* du jeudi 25 août 2005 (cahier B, p. 8). L'article de C. Montpetit annonce une adaptation cinématographique du roman – la romancière assumant entièrement l'écriture du scénario – par le cinéaste Karim Hussain.
2. Comme l'écrit J. Lacan : « Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, – dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique d'*imago* » (1966 : 94).
3. Le stade du miroir est nécessairement lié au complexe d'Œdipe. Dans son *Introduction à la lecture de Lacan*, J. Dor résume ainsi ce processus : « Au sortir de la phase identificatoire du stade du miroir, l'enfant qui s'est ébauché comme sujet n'en reste pas moins dans une relation d'indistinction quasi fusionnelle à la mère. Cette relation fusionnelle est suscitée par la position particulière que l'enfant nourrit à l'endroit de la mère en cherchant à s'identifier à ce qu'il suppose être l'objet de son désir. Cette identification à travers laquelle le désir de l'enfant se fait désir du désir de la mère, est largement facilitée, voire induite par le rapport d'immédiateté de la mère à l'enfant ne fût-ce déjà qu'au niveau des soins et de la satisfaction des besoins. En d'autres termes, la proximité des échanges met l'enfant en situation de se faire objet de ce qui est supposé manquer à la mère. Cet objet susceptible de combler le manque de l'autre est à proprement parler le *phallus*. L'enfant rencontre donc la problématique phallique dans sa relation à la mère à vouloir se constituer lui-même comme phallus maternel » (tome 1, 1985 : 102). La deuxième phase du complexe d'Œdipe met en scène le père qui, en interdisant la mère, apparaît de la sorte comme représentant de la loi, comme cet *autre* qui permet de symboliser le désir autrement que sur le mode fusionnel. La troisième phase étant l'assomption par l'enfant de cette symbolisation de la loi. Comme on pourra le constater, le roman de Marie-Claire Blais montre bien ce que ce premier temps de l'identification de l'enfant à la mère peut avoir de mortifère.
4. En ce sens, il n'est pas absolument nécessaire qu'il y ait passage à l'acte pour parler d'inceste. D'ailleurs, le roman multiplie les descriptions qui suggèrent une relation pour le moins ambiguë, sensuelle, entre la mère et le fils : « Il était assis sur le bord du lit de sa mère, mains vides, sans regard. Il venait chez Louise par instinct, car tout y était à lui, créé pour sa douceur et son réconfort. Louise dénouait ses longs cheveux, et ce geste était une façon de répandre la tendresse sur son fils ». (p. 19-20) [...] « L'apparence de son enfant forçait une admiration qu'elle goûtait voluptueusement » (p. 22).
5. Le manque à symboliser la place du père est en même temps manque à symboliser la différence sexuelle. Cela apparaît pour le moins évident lorsque Patrice prend peur alors qu'il entre dans la chambre de sa mère et de Lanz : « Un soir, il arriva que Patrice entra

dans la chambre de sa mère pour lui souhaiter une bonne nuit, à cette heure où Louise arrachait les peignes de sa chevelure et errait, insouciant, de la fenêtre au miroir. Mais cette fois, Louise était absente. La canne d'or avait été oubliée sur le lit défait ainsi qu'un gant d'homme, ouvert au milieu des draps. Les foulards de Lanz pendaient partout et chacun avait un parfum différent. Sans pouvoir s'expliquer pourquoi, Patrice prit peur. Cette chambre n'avait plus, tout à coup, le même velours, les mêmes bras qui serrent et détendent. Il regardait, désespéré de ne point y trouver sa sécurité. La canne d'or lui rappela Lanz et la promenade de l'après-midi, et aussi la barbe de Lanz, les yeux de Lanz dont il se méfiait. Maintenant, Patrice craignait presque de s'asseoir sur le bord du lit. Il avait l'impression d'être écrasé par les murs. Tout était devenu autre. Il restait immobile, étourdi et mal à l'aise, au centre de la présence ennemie» (p. 41-42). Même incompréhension lorsqu'il pénètre dans la chambre des nouveaux époux, Isabelle-Marie et Michael Livani: «Isabelle-Marie et Michael avaient sans doute beaucoup travaillé de leurs corps pour dormir d'un sommeil aussi assouvissant. [...] Couchés, les époux-enfants se tenaient simplement par la main comme prêts à se lever, à recommencer leurs jeux de plein air. [...] Il entendait Isabelle-Marie respirer et Michael qui respirait au-dessus d'elle. Pourquoi Patrice tremblait-il? Peut-être, était-ce le désordre de la chambre qui lui rappelait les taillis en deuil, à l'automne» (p. 92-93). Il regarde les «époux-enfants» non comme des adultes sexuels, mais comme des enfants. Cette scène où Patrice erre la nuit dans la chambre de sa sœur et de son époux se termine par l'évocation on ne peut plus suggestive des chats qui copulent: «Leurs gémissements haletaient, rauques, impitoyables comme des spasmes de mourant. Le mâle étreignait la femelle et l'expression de ses grands yeux châtiés variait de l'animal à l'humain et de l'humain à une révolte impossible, close, morte. Les yeux de Patrice étaient de ce même vert, mais non troublés. Il guettait peureusement cette lutte des instincts, ces affrontements de la chair, inquiet de tant de lamentations. [...] Quelle dureté chez les bêtes! Quels secrets de résistance farouche! Ces chats goûteraient-ils le profond repos que révélaient les visages de Michael et d'Isabelle-Marie? Patrice frémissait sans rien comprendre. Il éprouvait vaguement qu'il était de la même race que ces «Belles Bêtes». Il mordait comme elles et gémissait à leur façon puisqu'il ne pouvait s'exprimer en homme et qu'il s'acharnait aux courses avec l'opiniâtreté physique des bêtes» (p. 94). Entravé dans le travail de symbolisation qui lui donnerait accès à l'ordre du désir (à l'autre, à la loi), Patrice se trouve ainsi rejeté du côté de l'animalité (régi par les seuls instincts).

6. Comme le rappelle G. Marcotte, L. Goldmann et M. Brûlé ont cherché à montrer que le roman pouvait être lu comme la transposition du conflit entre la tradition et l'avènement de la modernité au Québec. G. Marcotte a remis en question cette lecture en montrant que le roman relève moins du réalisme que de la logique de l'Enfant trouvé et du Bâtard: «On voit donc que parler de *La Belle Bête* comme d'un «roman pessimiste et sans espoir», comme le fait Goldmann, lui reprocher son «manque de perspective», n'a guère de sens puisque, par les lois qu'il se donne, par son adhésion à la problématique de l'Enfant trouvé, le livre de Marie-Claire Blais s'écarte

du mode de représentation qu'implique un tel jugement, et ne rencontre le monde que sous le signe de l'ambiguïté, de la contradiction. Demander à Patrice d'exprimer l'espoir, la perspective d'une société se libérant de la tradition, de l'Église, et entreprenant de s'adapter à la civilisation urbaine, c'est lui demander l'impossible, car le récit qui l'anime exclut la durée romanesque qui est la condition indispensable d'une telle maturation» (1989: 136-137). Par un autre détour cependant, il apparaît fort pertinent de considérer l'Enfant trouvé comme une figure insistante de la littérature québécoise.

7. Précisons que le discours clérico-nationaliste représente le Canadien français comme étant essentiellement catholique et de souche française. Discours qui, on s'en doute, a voulu refouler la question du métissage de la société québécoise. C'est notamment ce discours que Ringuelet remet en question dans *Trente arpents*, roman publié en 1938 (comme j'ai pu l'analyser dans mon article (2003). C'est aussi de ce métissage, fondateur de l'identité québécoise, que parle J. Ferron dans *Le Ciel de Québec* (1969).

8. Lorsque paraît le roman en 1959, se manifeste (encore), comme le souligne V. Nadeau, une critique «paternaliste, cléricale, conservatrice et répressive» (1995: 119). V. Nadeau cite à l'appui ce jugement du prêtre J.-M. Éthier: «Or, comme on l'a dit pour Françoise Sagan, si pour ma part j'avais une grande fille, impatiente de créer de telles fadaïes malsaines (ce qui supposerait chez elle un féminisme particulièrement défraîchi...), je m'inquiéterais sérieusement et je m'interrogerais devant le Seigneur sur le meilleur parti à prendre: celui de la fessée ou du jeûne médicinal» (*ibid.*).

9. On remarque le même phénomène dans *Le Torrent* (1950) et *Les Chambres de bois* (1958) d'A. Hébert.

10. Comme j'ai cherché à le montrer dans un autre article (1997).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CARDINAL, J. [1997]: «Le livre du manuscrit inachevé ou *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais», *Tangence*, n° 54, mars, 79-100;
- [2003]: «Le poids des choses. Tradition et modernité dans *Trente arpents* de Ringuelet», *Religiologiques*, n° 27, printemps, 149-186.
- DOR, J. [1985]: *Introduction à la lecture de Lacan* (2 tomes), Paris, Denoël.
- FERRON, J. [(1969)1999]: *Le Ciel de Québec*, Montréal, Lanctôt éditeur.
- HÉBERT, A. [(1950)1976]: *Le Torrent*, Montréal, Éd. de l'Homme;
- [(1958)1996]: *Les Chambres de bois*, Paris, Seuil.
- LACAN, J. [1966]: *Écrits*, Paris, Seuil, coll. «Le champ freudien».
- MARCOTTE, G. [1989]: «Les enfants de Grand-Mère Antoinette», *Le Roman à l'imparfait. La «Révolution tranquille» du roman québécois*, Montréal, L'Hexagone-Typo, coll. «Essai» (éd. originale: Les Éditions La Presse, 1976).
- NADEAU, V. [1995]: «La Belle Bête», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1940-1959*, Montréal, Fides, 118-120.
- RINGUELET [(1938)1991]: *Trente Arpents*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde».

ÉCRIRE SA FILIATION

DU PÈRE AU LIVRE DANS LA *CORRESPONDANCE* ET *LA TENTATION DE SAINT ANTOINE* DE GUSTAVE FLAUBERT

EMMANUELLE JALBERT

RÉPONDRE DE L'AUTRE

L'écriture n'éclaire pas seulement la vie de l'esprit, elle donne aussi à lire le désir, sans pour autant le définir. Cela veut dire non pas qu'on ne sait pas ce qu'on lit, mais que l'écriture nous confronte à la constance d'une insistance que la connaissance des dispositifs textuels et narratifs ne suffit pas à expliquer; une insistance relative à la puissance organisatrice du signifiant, qui nous raccorde à un mode d'inscription du pulsionnel dans le symbolique, dont l'Autre, figure de l'origine, constitue le point de perspective. «Chaque œuvre à faire a sa poétique en soi, *qu'il faut trouver*» (Lettre à Louise Colet, 29 janvier 1854¹), disait d'ailleurs Flaubert, pour qui tout texte répondait manifestement d'une motivation spécifique, autrement déterminante que les flexions, déviations planifiées par l'auteur: «Car on ne choisit pas ses sujets. Ils s'imposent» (Lettre à George Sand, 1^{er} janvier 1869).

Sans aller jusqu'à dire que la phrase lui est dictée par une voix céleste, l'écrivain fait clairement entendre qu'il n'est pas tout à fait maître de sa propre création. Tout se passe comme si le texte se déployait selon une règle porteuse d'un savoir sur le désir qui l'ordonne et motive sa production, au diapason duquel il s'agirait précisément de se mettre. On pourrait ainsi croire qu'il en va d'une Loi avec laquelle composer se révèle toujours un défi.

Cette façon d'envisager le texte, en regard de ce qui s'impose d'une organisation dont la motivation remet en question et dépasse, non seulement est révélatrice du type de rapport que Flaubert entretient avec sa création, mais nous sensibilise également à la dimension asservissante – «il faut», «s'imposent» – de l'exigence littéralement *surmoïque* à laquelle l'écriture soumet parfois l'écrivain.

J'ai les nerfs agacés, comme des fils de laiton. – Je suis en rage sans savoir de quoi. C'est mon roman peut-être qui en est la cause. – Ça ne va pas. Ça ne marche pas. Je suis plus lassé que si je roulais des montagnes. J'ai dans des moments, envie de pleurer. Il faut une volonté surhumaine pour écrire. Et je ne suis qu'un homme. – Il me semble quelquefois que j'ai besoin de dormir pendant six mois de suite. Ah! de quel œil désespéré je les regarde, les sommets de ces montagnes où mon désir voudrait monter!

(Lettre à Louise Colet, 3 avril 1852)

L'attitude de Flaubert est en outre intéressante parce qu'elle révèle une relative impuissance à cerner, définir, toucher concrètement « les sommets » de l'idée qui l'attire. De fait, elle montre aussi à quel point il s'avère difficile, pour le sujet, de composer avec la force du désir qui l'anime ; un désir dont la détermination « surhumaine » excède si nettement ses limites qu'il ne peut que souhaiter s'en faire oublier. Tout se passe d'ailleurs comme si écrire supposait, pour Flaubert, la poursuite d'une finitude plus mortifère qu'édifiante, dans la mesure où elle vise une complétude impliquant forcément son anéantissement, en tant que sujet divisé, toujours en voie d'accomplissement.

Je n'ai (si tu veux savoir mon opinion intime et franche) rien écrit qui me satisfasse pleinement. J'ai en moi, et très net, il me semble, un idéal (pardon du mot), un idéal de style, dont la poursuite me fait haleter sans trêve.

(Lettre à Ernest Feydeau, 6 août 1857)

Et puisque c'est au caractère exténuant de cette exigence Autre que Flaubert accorde le plus d'importance, on peut déduire que l'écriture doit être pour lui autant un tourment qu'un lien « jouissif » aux sources infantiles de la création, puisque la vision de cet « idéal » dont il parle lui impose bel et bien une direction, une mesure, mais aussi un mode de vie auquel il ne peut manifestement que se conformer, à l'instar de l'enfant qui intériorise les motions de ses parents, comme il en serait d'une voie ouvrant sur l'empire du désir, dans l'ordre d'une filiation.

Tu me dis que tu commences à comprendre ma vie. Il faudrait savoir ses origines. À quelque jour, je m'écirai tout à mon aise. Mais dans ce temps-là je n'aurai plus la force nécessaire. Je n'ai par-devers moi aucun autre horizon que celui qui m'entoure immédiatement. Je me considère comme ayant quarante ans, comme ayant cinquante ans, comme ayant soixante ans. Ma vie est un rouage monté qui tourne régulièrement. Ce que je fais aujourd'hui, je le ferai demain, je l'ai fait hier. Il s'est trouvé que mon organisation est un système ; le tout sans parti pris de soi-même, par la pente des choses qui fait que l'ours blanc habite les glaces et que le chameau marche sur le sable. Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle. (Louis Colet, 31 janvier 1852)

C'est ce rapport au texte comme support de l'autorité incontestable de l'Autre dont le désir fait loi que je propose d'examiner. Car le texte, mais plus encore le Livre qui en est la vision magnifiée, est manifestement investi, dans le discours de Flaubert, d'un pouvoir et d'un charisme inégalables qui le rapprochent indéniablement du principe créateur que le croyant vénère en Dieu, mais auquel peut également être associée l'ambivalente versatilité des forces pulsionnelles qui fondent l'organisation psychique du sujet.

Marthe Robert, dans *En haine du roman*, a souligné la fonction curative qu'assurait l'écriture pour Flaubert, en dégageant de ses récits de jeunesse les fantasmes infantiles dont ils s'alimentent ; fantasmes relatifs aux attentes, déceptions, désirs d'éviction qu'occasionne l'appréhension des failles des modèles de l'autorité parentale².

Pressé comme il l'est de réparer ses torts à l'égard de sa propre famille et de la société, Flaubert s'impose d'écrire des livres si vrais et si beaux qu'ils lui créeront « une famille éternelle dans l'humanité ». Pour échapper à l'humiliation d'avoir été « fabriqué » par hasard. Il a de tout temps voulu renier les siens ; maintenant l'humanité reconnaissant à ses œuvres combien il lui est fraternel, lui offre en son sein une famille adoptive dont chaque génération assurera la relève et qui par là sera réellement éternelle.³

J'aimerais, pour ma part, montrer comment le Livre contribue à inscrire et à situer la source d'un conflit filial qui fait l'objet du texte flaubertien. Car si les exigences de rigueur et de discipline qui dominent l'écrivain peuvent sembler le dépasser, c'est qu'elles s'articulent, de toute évidence, autour du désir d'un modèle ou d'une instance impossible à satisfaire qui touche de près la vision du Père dans sa dimension toute-puissante. Lorsqu'on sait que Flaubert est le fils d'un chirurgien éminent, que, loin d'avoir perpétué, à l'instar de son frère aîné, les ambitions et la mémoire de son père en devenant également médecin, il réinscrit plutôt son nom dans l'ordre d'une filiation d'écrivains dévoués à l'Art, on peut comprendre que le poids des exigences qu'il s'exténueait à satisfaire ait pu s'avérer écrasant. Non tant parce que le projet

d'écrire s'oppose aux attentes, aptitudes, rêves transmis par le nom, que parce qu'il s'agit de toute évidence pour l'écrivain de rendre compte d'une «poétique», d'un «style», qui puisse le mettre en relation avec ce qui, tout à la fois, le structure intimement et le dépasse. Quelque chose comme une musique des signifiants premiers dont le Livre deviendrait la surface d'inscription. En ce sens, il n'est pas tant question d'analyser le texte en fonction de la relation que Flaubert entretenait avec son père, que d'appréhender un mode de relation avec un Autre dont l'autorité tient du père ou de sa fonction.

Il s'agit donc de montrer comment la figure du Livre se profile et insiste, chez Flaubert, comme représentant et comme *vision* de cette filiation, en révélant un pan du réseau des signifiants qui la rendent consistante, à la lumière des exigences contradictoires qu'elle canalise et qui se font jour dans la *Correspondance* – peut-être surtout dans *La Tentation de saint Antoine*, ce roman où elles s'opposent violemment dans le champ du regard.

LE LIVRE MAÎTRE

Si Flaubert soutient que l'opinion de l'écrivain n'a pas sa place dans le roman, et s'il dit s'être efforcé «[d']imiter», dans sa création, «Dieu dans la sienne, c'est-à-dire faire et se taire» (Lettre à Amélie Bosquet, 20 août 1866), il s'est en revanche beaucoup livré, épanché, extériorisé dans la *Correspondance* sur les tourments et les jouissances que l'écriture lui faisait éprouver. Dans l'ordre des préoccupations qui s'imposent le plus fortement, la conception du Livre parfaitement satisfaisant occupe indéniablement une place prépondérante.

Quant à ma rage de travail, je la compare à une dartre. Je me gratte en criant. C'est à la fois un plaisir et un supplice. – Et je ne fais rien de ce que je veux! Car on ne choisit pas ses sujets. Ils s'imposent. Trouverai-je jamais le mien? Me tombera-t-il du ciel une idée en rapport complet avec mon tempérament? Pourrai-je faire un livre où je me donnerai tout entier? Il me semble, dans mes moments de vanité, que je commence à entrevoir ce que doit être un roman. Mais j'en ai encore trois ou quatre à écrire avant celui-là (qui est d'ailleurs fort vague!) et au train où

je vais, c'est tout au plus si j'écirai ces trois ou quatre. Je suis comme M. Prudhomme qui trouve que la plus belle église serait celle qui aurait à la fois la flèche de Strasbourg, la colonnade de Saint-Pierre, le portique du Parthénon, etc., j'ai des idéaux contradictoires. De là embarras, arrêt, impuissance!

(Lettre à George Sand, 1^{er} janvier 1869)

On se rend vite compte que ce désir du Livre, par sa violence et son absolutisme, a une fonction d'engendrement et ordonne une filiation. On est pratiquement toujours amené à se demander si Flaubert concevait vraiment sa pratique comme un choix personnel ou s'il ne s'agissait pas plutôt, pour lui, d'obéir à un impératif dicté par l'idéal. Ne serait-ce que parce que Flaubert ne cesse d'osciller, lorsqu'il en parle, entre l'amour et la haine, et que son discours rappelle un peu la situation des prophètes incessamment confrontés à leur non-maîtrise.

Quelle chienne de chose que la prose! Ça n'est jamais fini; il y a toujours à refaire. Je crois pourtant qu'on peut lui donner la consistance du vers. Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, interchangeable, aussi rythmée, aussi sonore. Voilà du moins mon ambition (il y a une chose dont je suis sûr, c'est que personne n'a jamais eu en tête un type de prose plus parfait que moi; mais quant à l'exécution, que de faiblesses mon Dieu!).

(Lettre à Louise Colet, 22 juillet 1852)

Aussi a-t-on souvent l'impression – précisément parce qu'il aimait se comparer aux mystiques et aux ermites – qu'il percevait sa situation comme une sorte de mission divine, essentiellement liée à la poursuite d'une perfectibilité impliquant toutes sortes de sacrifices, notamment celui des plaisirs les plus culpabilisants.

J'ai toujours vécu sans distractions; il m'en faudrait de grandes. Je suis né avec un tas de vices qui n'ont jamais mis le nez à la fenêtre. J'aime le vin, je ne bois pas, je suis joueur et je n'ai jamais touché une carte. La débauche me plaît et je vis comme un moine. Je suis mystique au fond et je ne crois à rien.

(Lettre à Louise Colet, 8 mai 1852)

C'est donc d'un rapport à l'Autre qu'il s'agit, un Autre qui assure, tout comme «idéalement» le Père

dans la dynamique familiale, la fonction du tiers organisateur, chargé d'indiquer au sujet sa place dans l'ordre d'une filiation qui se confond cependant avec la perspective du Livre. Quiconque lit la *Correspondance* constate cependant que Flaubert entretenait un rapport plutôt ambigu (parce que critique, voire hérétique) avec le religieux (ou la figure de Dieu) en quoi il croyait de toute évidence moins qu'en l'Art, mais qui lui servait de point de référence, si l'on pense à l'attrait qu'exerçait sur lui la tentation de l'au-delà, du dépassement :

C'est ce dégoût de la guenille qui a fait inventer les religions, les mondes idéaux de l'art. L'opium, le tabac, les liqueurs fortes flattent ce penchant d'oubli; aussi je tiens de mon père une sorte de pitié religieuse pour les ivrognes. J'ai comme eux la ténacité du penchant et les désillusions au réveil.

(Lettre à Louise Colet, 19 septembre 1852)

Cela dit, il n'est pas moins certain que l'appel au dépassement – la soif de transcendance qui obsède tant son écriture – suppose une forme d'engagement qui, même s'il se raccorde à un idéal plus poétique que théologique, n'infère pas moins une forte disposition à la dévotion, dans ce qu'elle comporte de plus religieux. Et c'est sans doute également en ce sens qu'il faut entendre les propos qu'il tient sur son amour des religions.

Ce qui m'attire par-dessus tout, c'est la religion. Je veux dire toutes les religions, pas plus l'une que l'autre. Chaque dogme en particulier m'est répulsif, mais je considère le sentiment qui les a inventés comme le plus naturel et le plus poétique de l'humanité.

(Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 30 mars 1857)

On peut entendre là, en somme, qu'écrire revient pour lui à répondre d'une instance qui, tout comme pour saint Antoine dans *La Tentation*, s'impose comme *vision* d'une demande qui le met hors de lui, qui excède son entendement.

Que l'Art ait pu prendre la place de Dieu n'évacue du reste nullement la dimension de la transcendance. On doit seulement se familiariser avec l'idée que l'Autre puisse dominer sous divers aspects et garder en tête que Flaubert travaillait pieusement, avec le zèle

d'un grand mystique, mais dans la perspective d'un au-delà spécifiquement scriptural. Comme si c'était justement la littérature qui conditionnait, chez lui, l'ouverture d'une brèche dans le visible s'abouchant sur son au-delà; une brèche par laquelle l'Autre se fait vision, sous les traits d'un Livre incréé, résolument inconcevable parce que premier. Car le Livre, dans le registre flaubertien, n'est pas tant un objet produit qu'une unité à retrouver, une matrice à réintégrer, comme si la prose était tout entière cri de souffrance, ou encore plainte nostalgique d'une enfance abandonnée, arrachée à sa langue maternelle.

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies. Je le vois, à mesure qu'il grandit, s'esthétisant tant qu'il peut, depuis les pylônes égyptiens jusqu'aux lancettes gothiques, et depuis les poèmes de vingt mille vers des Indiens jusqu'aux jets de Byron. La forme, en devenant habile, s'atténue; elle quitte toute liturgie, toute règle, toute mesure; elle abandonne l'épique pour le roman, le vers pour la prose; elle ne se connaît plus d'orthodoxie et est libre comme chaque volonté qui la produit.

(Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852)

Résolument étranger à la nature de l'objet auquel il fait penser, le Livre se trouve, en effet, rehaussé chez Flaubert à un statut exclusif, d'une perfectibilité dont personne ne saurait se prévaloir. Et comme ses attributs – le beau, le pur, l'élevé – coïncident à peu près tous avec l'irréductible plénitude d'un « rien » sur lequel bute le dire, se le bien figurer devient chose impossible, sa consistance purement imaginaire se révélant par trop fuyante. On ne peut, cela dit, faire abstraction de cette tâche. Car c'est bien à la vision de ce Livre révélé, ou plutôt à son absence, que s'ajuste le désir qui pousse l'énonciation flaubertienne à refaire sans arrêt le procès de ses emportements dans

l'optique d'une ouverture sur l'universel, au-delà de toute production narcissique:

[...] les vrais maîtres résument l'humanité; sans se préoccuper ni d'eux-mêmes, ni de leurs propres passions, mettant au rebut leur personnalité pour s'absorber dans celle des autres, ils reproduisent l'Univers, qui se reflète dans leurs œuvres, étincelant, varié, multiple, comme un ciel qui se mire dans la mer avec toutes ses étoiles et tout son azur.

(Lettre à Louise Colet, 23 octobre 1846)

Constitutif et structurant, au sens où il subordonne chaque phrase à sa mesure (celle de la création ni plus ni moins, à laquelle renvoient le «ciel», la «mer» et l'«azur»), le Livre figure indéniablement, en tant que voie d'accès au principe créateur du désir, l'un des aspects par lesquels l'Autre impose sa conduite à son écriture.

C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.

(Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857)

Un Autre qu'on peut certes percevoir comme un rival à égaler, mais qui se révèle plutôt un modèle à imiter, si du moins l'on estime qu'il n'est pas tant question, chez Flaubert, d'usurper la place du créateur que d'assumer sa part du divin, soit le désir qui fait de l'artiste un visionnaire. Parler du style de Flaubert, c'est d'ailleurs, avant tout, faire allusion à un idéal qui n'a d'équivalent, peut-être, que les visions fantastiques et fantasmatiques de saint Antoine. C'est une poétique du rythme, conjuguant les effets les plus paradoxaux – du tranchant d'une lame au coulant d'une vague – et dont la portée, à la fois blessante, caressante et pénétrante, ravit tous les sens, à l'instar de la voix d'outre-tombe qui stigmatise le corps qu'elle érotise, depuis les confins d'une antériorité où l'Autre, dans sa dimension toute maternelle cette fois, se profile:

J'en conçois pourtant un, moi, un style: un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feux, un style qui vous entrerait dans

l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec un bon vent arrière. La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s'en faut.

(Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852)

C'est aussi ce que j'aspire à faire entendre en proposant cette lecture. Car si la question du Livre – des exigences liées à son idéalité – obsède la *Correspondance*, on peut aussi voir dans *La Tentation de saint Antoine* – qui se développe suivant la réouverture de cette brèche donnant sur le «rien» d'un passé qui ne passe pas – comment se montre, avec force insistance, la fonction qu'assume cette vision au sein du texte, en sa qualité d'écran séparateur et conjonctif d'un désir Autre.

Il s'agit donc de voir comment s'organise ce rapport «filial», fort ambivalent, avec l'Autre. Non pas pour démasquer ce dernier – l'Autre n'ayant pas de visage –, mais de façon à ce qu'il ressorte que la fonction structurante du regard flaubertien ouvre sur l'emprise du désir inconscient, tel qu'il peut se manifester au sujet qui le subit, du fait qu'il en est coupé: c'est-à-dire comme visions, appels ou ravissements, dans la perspective d'un au-delà essentiellement pulsionnel, intimement lié aux pressions culpabilisantes de l'archaïque, que le regard canalise et que le Livre matérialise.

UN TEXTE ÉCLATANT

*La Tentation de saint Antoine*⁴ est un texte indéniablement fascinant mais difficile à saisir, à synthétiser, à présenter – bien que l'histoire se résume aisément, à l'instar des récits hagiographiques auxquels son thème et son caractère épiphane (au sens d'illustre, d'éclatant) font songer, puisqu'on y relate d'une façon particulièrement «imagée» l'épreuve d'un célèbre ermite qui vécut au IV^e siècle dans le désert égyptien, et que tourmentent l'espace d'une nuit toutes sortes de visions, de motions tentatrices: manger au-delà de sa faim, tuer par plaisir, fusionner

avec l'objet de sa convoitise. Ces motions se dégagent, nous le verrons, du parcours qu'accomplit le regard, du texte manifeste de la Bible (lieu de l'Autre ou des signifiants sacrés du désir, de sa loi, dans ses dimensions positives) au texte latent de cette jouissance transgressive qui s'y profile en négatif sous la dictée d'un ordre diffus, que suggère la surabondance des composantes énonciatives et que génèrent les visions de l'excès qui crèvent le lisible de leur mortifère démesure. Le menu de cette «Contre-Bible» s'élabore de manière à ce qu'il devienne impossible de déterminer ce qui est exigé sous le couvert des Écritures. On se demande, autrement dit, si le désir de l'Autre ne souscrit pas aux tendances bannies en son nom, et dans quelle mesure il peut s'accorder aux lois du pulsionnel, cette origine interdite⁵.

Volontairement continent, mais sujet à de terribles accès d'amertume, saint Antoine, que la retraite épuise, songe tout haut, avec regret, aux opportunités qui s'offraient à lui de servir Dieu autrement qu'en s'excluant de la communauté des hommes. Ce personnage qui, de toute évidence, ne présente rien d'un homme libre, dégagé, transfiguré par la prière, parle en effet à la manière des condamnés, des prisonniers. On le dirait plutôt sommé de répondre de ses années de rétention, d'excessives restrictions, qu'animé par le désir de vanter la solidité de sa foi auprès d'une tierce instance imprécise, mais assurément surmoïque dont la charge accusatoire se repère au martèlement d'une parole culpabilisante et coupable qui semble porter sur l'objet d'une faute qui l'aurait, en un temps, écarté de sa voie:

J'aurais bien fait de rester chez les moines de Nitrie, puisqu'ils m'en suppliaient [...]

Mais j'aurais mieux servi mes frères en étant tout simplement un prêtre [...]

Rien ne m'empêchait, non plus, d'acheter avec mon argent une charge de publicain au péage de quelque pont [...]

C'est une si belle existence que de tordre au feu des bâtons de palmier pour faire des houlettes, et de façonner des corbeilles, de coudre des nattes, puis d'échanger tout cela avec des Nomades contre du pain qui vous brise les dents! Ah! misère de moi! est-ce

*que ça ne finira pas! Mais la mort vaudrait mieux! Je n'en peux plus! Assez! assez!*⁶

*Je suis donc maudit? Eh non! c'est ma faute! je me laisse prendre à tous les pièges! On n'est pas plus imbécile et plus infâme. Je voudrais me battre, ou plutôt m'arracher de mon corps! Il y a trop longtemps que je me contiens! J'ai besoin de me venger, de frapper, de tuer! c'est comme si j'avais dans l'âme un troupeau de bêtes féroces.*⁷

Saint Antoine, à bout d'arguments et de forces, trouve cependant, au comble de son désespoir, le courage de rouvrir sa Bible, confiant d'y découvrir les mots qui lui manquent pour calmer ses appréhensions, mettre un terme au conflit qui le dévaste et tranquilliser, en somme, les inquiétudes de son cœur divisé:

Suis-je assez faible, mon Dieu! Du courage, relevons-nous!

Il entre dans sa cabane, découvre un charbon enfoui, allume une torche et la plante sur la stèle de bois, de façon à éclairer le gros livre.

*Si je prenais... la Vie des Apôtres?... oui! n'importe où!*⁸

Soucieux de se laisser guider par la voix des Écritures, saint Antoine est cependant mal préparé au choc que lui réserve sa lecture. En effet, il est loin de trouver dans «le gros livre» l'exemple qui pourrait assurer sa défense, voire le conforter quant au bien-fondé des exigences exténuantes qu'il se tue littéralement à satisfaire, par amour pour Dieu, le Père tout-puissant, et à la suite de ses frères de souffrance, les saints martyrs:

*J'ai porté sur mes reins quatre-vingt livres de bronze comme Euzèbe, j'ai exposé mon corps à la piqûre des insectes comme Macaire, je suis resté cinquante-trois nuits sans fermer l'œil comme Pacôme; et ceux qu'on décapite, qu'on tenaille ou qu'on brûle ont moins de vertu, peut-être, puisque ma vie est un continuel martyre!*⁹

Loin de tomber, donc, sur la sentence qui le pousserait à se violenter davantage, saint Antoine se voit plutôt conduit à reconsidérer ses conceptions de l'engagement dans une optique beaucoup plus modérée et tolérable, puisqu'il s'agit de lire un passage

articulant une injonction – l’impératif d’un désir –, en vertu de laquelle la voix du Livre trouve à se raccorder aux lois de la vie, aux exigences du pulsionnel autrement dit (« tue et mange »), dans ses dimensions vivifiantes et conservatrices :

*« Il vit le ciel ouvert avec une grande nappe qui descendait par les quatre coins, dans laquelle il y avait toutes sortes d’animaux terrestres et de bêtes sauvages, de reptiles et d’oiseaux; et une voix lui dit: Pierre, lève-toi! tue, et mange! »*¹⁰

Ce passage le confond d’abord par son caractère permissif, voire transgressif¹¹ – « Donc le Seigneur voulait que son apôtre mangeât de tout?... tandis que moi... »¹² –, mais le séduit fortement, surtout pour sa teneur érotique et son contenu jouissif (« mangeât de tout »), qu’il se figure d’abord à partir de ce qu’il connaît :

*Ah! de la chair rouge... une grappe de raisin qu’on mord!... du lait caillé qui tremble sur un plat!... Mais qu’ai-je donc!... Qu’ai-je donc!... Je sens mon cœur grossir comme la mer, quand elle se gonfle avant l’orage. Une mollesse infinie m’accable, et l’air chaud me semble rouler le parfum d’une chevelure. Aucune femme n’est venue, cependant?...*¹³

Cela dure jusqu’à ce qu’une autre version, dont la vision le dépayse cette fois totalement par l’extraordinaire étrangeté de ses alliages impossibles (fruits lippus, gelées minérales, ragoûts fleuris), l’arrache à ses repères, le tirant radicalement au dehors, du côté de l’inexistant :

[...] une table est là, couverte de toutes les choses bonnes à manger. La nappe de byssus, striée comme les bandelettes des sphinx, produit d’elle-même des ondulations lumineuses. Il y a dessus d’énormes quartiers de viandes rouges, de grands poissons, des oiseaux avec leurs plumes, des quadrupèdes avec leurs poils, des fruits d’une coloration presque humaine; et des morceaux de glace blanche et des buires de cristal violet se renvoient des feux. Antoine distingue au milieu de la table un sanglier fumant par tous ses pores, les pattes sous le ventre, les yeux à demi clos; – et l’idée de pouvoir manger cette bête formidable le réjouit extrêmement. Puis, ce sont des choses qu’il n’a jamais vues, des hachis noirs, des gelées couleur d’or, des ragoûts où flottent des

champignons comme des nénuphars sur des étangs, des mousses si légères qu’elles ressemblent à des nuages.

Et l’arôme de tout cela lui apporte l’odeur salée de l’Océan, la fraîcheur des fontaines, le grand parfum des bois. Il dilate ses narines tant qu’il peut; il en bave; il se dit qu’il en a pour un an, pour dix ans, pour sa vie entière!

*À mesure qu’il promène sur les mets ses yeux écarquillés, d’autres s’accumulent, formant une pyramide dont les angles s’écroulent. Les vins se mettent à couler, les poissons à palpiter, le sang dans les plats bouillonne, la pulpe des fruits s’avance comme des lèvres amoureuses; et la table monte jusqu’à sa poitrine, jusqu’à son menton, – ne portant qu’une seule assiette et qu’un seul pain, qui se trouvent juste en face de lui.*¹⁴

Du texte lu au texte vu, apparu, un revirement assez spectaculaire s’opère, c’est évident. La prolifique inflation des mets de mots qui composent et débordent la seconde description donnée à lire au présent – selon une formule qui suggère l’adjonction d’une sorte de subordonnée complétive – non seulement tranche sur la brièveté de l’énoncé biblique, d’une façon qui fait d’ailleurs fort bien sentir l’avidité du regard flaubertien, mais aussi rend réellement perceptible la portée toute réversible de son impérieuse exigence (si tant est que le saint Livre commande bien de combler un besoin vital: « tuer » pour « manger »¹⁵, comme s’il en allait de satisfaire également un désir qui ne se connaît évidemment pas de limite). Cet aspect, précisons-le, ne saurait être négligé. Car si saint Antoine lit bien qu’on veut qu’il mange, rien dans le texte n’indique l’optique – de la jouissance ou de la survie – dans laquelle s’impose à lui la loi. La question de manger à sa faim, ou au-delà de ce qu’il est nécessaire, demeure non seulement sans réponse, mais ouverte à toute une gamme de distorsions interprétatives auxquelles chacune des nombreuses figures de la tentation donne idée. S’agit-il, par exemple, de manger le tout de son désir, tel que la vision de saint Antoine le laisse présumer, ou seulement de tout ce que la nature offre de comestible, comme on l’entend d’un bon usage de la création, si l’on n’est pas, à tout le moins, initié comme Pierre aux règles de la *casherout*? La question reste ouverte,

puisque l'impératif divin n'est pas reçu par Antoine dans le même sens qu'il l'est par l'apôtre dont le texte flaubertien ne parle pas. Et c'est précisément ce qu'il s'agit de ne pas perdre de vue. Car c'est en fait comme si l'énigme du divin – le désir créateur de l'ordre dans l'incommensurable munificence de son inconsciente constitution, dont l'Autre qui en est l'insigne sacralise la fonction et les attributs – venait soudain de se révéler sous sa double détermination préservatrice et néantisante (la jouissance étant toujours attentatoire aux règles de la vie) sans qu'il soit possible d'en réduire les contradictions ni de dénier son impureté.

La vision du festin qui ravit l'ermite n'est d'ailleurs pas sans rapport avec cette facette plus archaïque du divin qui entache l'idéale sublimité de l'Autre en sa qualité de Père idéal. La surnaturelle démesure du pouvoir de l'Éros qui s'y affirme renvoie si clairement aux propriétés du pulsionnel qu'il devient effectivement presque impossible d'envisager l'au-delà flaubertien autrement que dans l'optique d'une jouissance beaucoup plus proche des ambitions de l'interdit que d'une imaginaire béatitude, supposée pour le bénéfice des purs et des justes.

Sans refaire le récit détaillé du procès de *La Tentation*, on voit comme il peut s'avérer intéressant d'observer la façon dont les premières visions s'élaborent, ne serait-ce que parce qu'elles se réalisent dans la filiation d'un autre texte, celui des lois divines du symbolique précisément, quoique selon une logique qui évoque surtout l'ascendant de ce qui excède et ignore ses limitations; c'est-à-dire l'insatiabilité du désir dans son rapport au corps pulsionnel qui jamais ne se voit, mais dont les mots qui en nomment la jouissance déclenchent la vision: tous ces «fruits d'une coloration presque humaine», dont la pulpe «s'avance comme des lèvres amoureuses», ces mets de chair qui s'accumulent «formant une pyramide dont les angles s'écroulent», ces vins qui «se mettent à couler», ces «poissons [qui se mettent] à palpiter», ce «sang dans les plats» à bouillonner, s'offrent tout entiers, à l'instar d'un organisme échauffé, surexcité, aux caresses et morsures du regard de l'ermite qui «en bave».

À bien comparer les éléments autour desquels cette expansive description s'articule avec ceux du passage rapporté de la Bible, on constate que le texte manifeste du «gros livre» énonce une directive qui s'applique aussi au corps, dans sa configuration symbolique. Cette directive touche subtilement mais intimement, en ravivant la mémoire latente, auditive, visuelle, des impressions et sensations primitives qui l'érotisent et la raccordent à l'Autre: «il vit», «ouvert», «descendait», «voix», «mange». Ces impressions et sensations ne sont évidemment pas aussi manifestement chargées d'intensité jouissive que celles (olfactives, tactiles, visuelles) que suscite le texte de la vision de saint Antoine: «bonne à manger», «énormes», «formidable», «réjouit extrêmement», «fraîcheur», «parfums», «bave», «s'accumulent», «palpitent», «bouillonne», «amoureuses», mais elles ne sont pas moins perçues comme une invitation à savourer, dépecer, ingérer la charnelle consistance langagière («animaux», «bêtes», «reptiles») du grand Autre archaïque.

Les composantes sensorielles («l'odeur salée de l'Océan, la fraîcheur des fontaines, le grand parfum des bois»), qui font le charme de la variante hyper érotisée de la tentation, non seulement évoquent les délices de la déliquescence originaire (n'être que pure effluve des sources nourricières de la création), mais rendent, par ailleurs, on ne peut plus saillante, voire perceptible, la portée orgasmique de l'injonction biblique («tue!» «mange!»), l'excitation qu'elle tend à susciter sur le plan du corps, autrement dit, dans son rapport aux signifiants qui le pervertissent, l'éveillent et le vouent à la jouissance. On ne saurait certes dire que la Bible exige la démesure qu'hallucine saint Antoine, puisqu'on ne peut faire totalement abstraction de la contrainte que suppose le fait de transgresser la loi juive pour l'apôtre Pierre; mais c'est comme si la composante agressive de sa prescription, l'ardente, pressante, impérative sommation que produisent le «tue» et le «mange», encourageait la saillie de cette boulimique vision du divin, plus que clairement représentative des modes d'appréhension de l'archaïque, ou de son fonctionnement, si du

moins l'on estime qu'il s'agit d'un montage par lequel se fait jour la captation dont le sujet fait l'objet dans les scénarios des fantasmes qui l'assimilent à ce qu'il regarde.

Le palpitant débat des hérésiarques qu'on peut suivre au quatrième chapitre offre, du reste, un autre bel exemple du processus par lequel *La Tentation* parvient à mettre en lumière les perversions qu'engendre l'application de ces lois pulsionnelles, au nom du Père divin¹⁶. Guidé par un visiteur trouble aux traits de son ancien disciple, saint Antoine aboutit au seuil d'une « basilique immense », aux aspects oniriques, qui accueille une foule bigarrée d'étranges personnages agités, « légers comme des ombres », dont le nombre ne cesse de croître, allant se dédoublant « tout en faisant une grande clameur où se mêlent des hurlements de rage, de cris d'amour, des cantiques et des objurgations »¹⁷. C'est là le groupe des hérétiques : sectateurs, évêques, diacres, illuminés de toutes professions, qui donnent corps et prêtent voix aux clameurs sourdes du divin dissident :

*Écrasez le fruit ! troublez la source ! noyez l'enfant ! Pillez le riche qui se trouve heureux, qui mange beaucoup ! Battez le pauvre qui envie la housse de l'âne, le repas du chien, le nid de l'oiseau, et qui se désole parce que les autres ne sont pas des misérables comme lui.*¹⁸

Le divin pouvoir des motions pulsionnelles interdites, dont la portée dévastatrice (« écrasez », « troublez », « noyez », « pilliez ») souligne le côté sombre de la jouissance dans ce qu'elle implique de mortifère, d'attentatoire à l'intégrité du corps, constitue le noyau de cette rencontre :

*Gorge ta chair de ce qu'elle demande. Tâche de l'exterminer à force de débauches ! [...] Les parties inférieures du corps faites par le Diable lui appartiennent. Buvons, mangeons, forniquons !*¹⁹

Les outrances de ces clameurs choquent évidemment saint Antoine qui, vivement, les repousse – « Docteurs, magiciens, évêques et diacres, hommes et fantômes, arrière ! arrière ! Vous êtes tous des mensonges »²⁰ –, justement parce qu'il se voit confronté, dans le cas particulier de ce montage

spéculaire d'adorateurs déchus, aux mille visages de l'impénitent jouisseur qui règne sur le domaine intemporel des fantasmes archaïques dont la violence le persécute, le pousse à s'autodétruire :

*Nous, les Saints, pour hâter la fin du monde, nous empoisonnons, brûlons, massacrons !
Le salut n'est que dans le martyre. Nous nous donnons le martyre. Nous enlevons avec des tenailles la peau de nos têtes, nous étalons nos membres sous les charnues, nous nous jetons dans la gueule des fous !*²¹

La violence s'exerce à l'endroit du plus sacré, à savoir la vie dont le désir anime le saint, mais dont le goût lui est manifestement interdit, semblant devoir se prendre envers et contre Dieu. L'interdiction ne provient pas tant de ce que la vie offre à explorer en termes de plaisirs que de ce qu'elle suscite d'excitations érotiques, c'est-à-dire de tensions qui stimulent le corps et les sens, différant ainsi continuellement l'accès à son au-delà.

En ce sens, *La Tentation* nous sensibilise peut-être surtout à l'attrait du néant duquel le sujet émerge²² en la figure de ce « gros livre » d'où pulsent les visions qui en rappellent les attributs dans l'horizon de ce « rien » matriciel que Flaubert rêvait de pénétrer en concevant une écriture de la négativité : sans matière, sans sujet. Ce rien s'appréhende, du reste, à travers toutes les structures de béance qui parsèment son œuvre et que le regard jubile à investir de sa prodigieuse ferveur (érotique/fureur) exterminatrice²³. Les tentations ne sont certes pas toutes aussi intimement liées au texte de la Bible, mais il n'en demeure pas moins que toutes se réfèrent à du texte, comme a fort bien su le démontrer Michel Foucault :

C'est une œuvre qui se constitue d'entrée de jeu dans l'espace du savoir : elle existe dans un certain rapport fondamental aux livres. C'est pourquoi elle est peut-être plus qu'un épisode dans l'histoire de l'imagination occidentale ; elle ouvre l'espace d'une littérature qui n'existe que dans et par le réseau du déjà écrit : livre où se joue la fiction des livres [...]. Elle n'est pas seulement un livre que Flaubert, longtemps, a rêvé d'écrire ; elle est le rêve des autres livres : tous les autres livres, rêvants, rêvés, – repris,

*fragmentés, déplacés, combinés, mis à distance par le songe, mais par lui aussi rapprochés jusqu'à la satisfaction imaginaire et scintillante du désir.*²⁴

On peut donc se faire une bonne idée du fantasme qui étaye et alimente *La Tentation* en la figure de cette Bible qu'elle propose et qui nous «branche» à son ombilic; ce Livre à l'origine du mouvement qui l'engendre et dont l'irrésistible charisme rappelle les attributs de l'Autre qui donne en effet assise à ce qui n'existe qu'en défaut; cette Bible qui ordonne une double filiation: littéraire et surmoïque.

Il n'est bien sûr pas indifférent de rappeler que *La Tentation* est aussi le livre de la folie, le «comble de l'insanité», comme le disait Flaubert lui-même (Lettres du 11 juin, du 6 septembre et du 14 novembre 1871). Ce livre est celui qui a accompagné Flaubert dans toute la traversée de son écriture (à partir de 1848). Inhumé, exhumé de terre, repris et chaque fois retenu, ce livre de l'absolu subsume tous les autres et se fait, au dire de Flaubert, le plus proche de ce qu'il a souhaité atteindre, mais aussi un «déversoir» et une sorte d'autobiographie mystique.

J'ai été moi-même dans Saint Antoine le saint Antoine et je l'ai oublié. C'est un personnage à faire (difficulté qui n'est pas mince). S'il y avait pour moi une façon quelconque de corriger ce livre, je serais bien content, car j'ai mis là beaucoup, beaucoup de temps et beaucoup d'amour. Mais ça n'a pas été assez mûri. De ce que j'avais beaucoup travaillé les éléments matériels du livre, la partie historique je veux dire, je me suis imaginé que le scénario était fait et je m'y suis mis. Tout dépend du plan. Saint Antoine en manque; la déduction des idées sévèrement suivie n'a point son parallélisme dans l'enchaînement des faits. Avec beaucoup d'échafaudages dramatiques, le dramatique manque. (Lettre à Louise Colet, 31 janvier 1852)

LE LIVRE PÈRE. FIGURE D'UN COMPROMIS

Si le style de Flaubert peut en effet toujours impressionner, c'est peut-être parce qu'il n'est précisément jamais travaillé autrement que dans l'horizon de ce mystérieux Livre premier – originaire et perdu – source créatrice de tous les sujets, qui hante l'oeuvre – et dont Flaubert parle d'ailleurs comme de

quelque chose que lui seul peut voir, concevoir: «il y a une chose dont je suis sûr, c'est que personne n'a jamais eu en tête un type de prose plus parfait que moi» (Lettre à Louise Colet, 22 juillet 1852), quelque chose qui toujours le projette ailleurs, par surcroît, au-delà de lui, dans une autre temporalité:

Il me semble [...] que j'ai toujours existé! et je possède des Souvenirs qui remontent aux pharaons. Je me vois à différents âges de l'histoire très nettement, exerçant des métiers différents et dans des fortunes multiples. Mon individu actuel est le résultat de mes individualités disparues. – J'ai été batelier sur le Nil, Ieno à Rome du temps des guerres puniques, puis rhéteur grec dans Suburre, où j'étais dévoré de punaises. – Je suis mort, pendant les Croisades, pour avoir mangé trop de raisins sur la plage de Syrie. J'ai été pirate et moine, saltimbanque et cocher. Peut-être empereur d'Orient, aussi?

(Lettre à George Sand, 29 septembre 1866)

C'est ce qui nous incite non seulement à réfléchir sur les rapports entre la mystique et l'écriture, mais aussi à montrer dans quelle mesure ce rapport si singulier à la lettre a véritablement une fonction filiale dans le cas de Flaubert. Car si le fait d'écrire peut lui donner cette impression de faire partie d'un passé duquel il est exclu, c'est que le Livre détient réellement, pour lui, la clef du mystère que tout sujet aspire à percer: celui de ses origines que l'Autre cèle.

Tout se passe, du reste, comme si la projection de ce Livre originaire lui avait finalement permis de se maintenir dans l'ordre d'une filiation substitutive – celle des élus ou des mandataires illuminés –, faute d'avoir pu répondre aux attentes familiales, puisqu'il n'a pas occupé la place de «bon fils» qui lui était destinée, n'ayant pas fait la médecine comme son nom le lui prescrivait. On pourrait dès lors presque dire que c'est en vertu de ce déplacement que Flaubert a trouvé le moyen de régler sa dette à l'égard du symbolique. Précisément parce que ce statut d'exclu, d'instrument «truchement» du révélé, aussi aliénant qu'il puisse paraître, présente finalement un certain avantage (une espèce de compromis en quelque sorte), si du moins l'on estime que souffrir cette place lui donnait précisément la chance de suivre son désir,

sans avoir à subir pour autant la culpabilisante pression d'une conscience trop punitive. Car si répondre d'un idéal – quel que soit son représentant – implique bel et bien la prise en charge d'une demande surhumaine, il faut voir qu'il s'agit aussi d'affirmer, du non-lieu même auquel «Je» doit s'identifier en qualité de visionnaire, que c'est à une loi plus déterminante encore que celle du sang que «Je» aspire à se plier. Cette loi est justement celle du désir, en tant qu'elle peut venir à s'imposer à moi par l'Autre idéal, lorsque ce dernier procède de l'inconscient.

On voit donc que le texte peut se concevoir comme l'effet d'un montage, dans le prolongement des préoccupations et des fantasmes infantiles qui divisent le sujet, relativement à la place qui lui revient dans l'ordre d'une filiation dont il n'est certes pas l'auteur, mais de laquelle il lui est néanmoins possible de répondre de différentes façons. À ce propos, il est bon de rappeler que la *Correspondance* comporte très peu de passages faisant allusion à la nature des relations que Flaubert entretenait avec son père, qu'il perd en 1846, à l'âge de 25 ans. Comme si rien ne pouvait être dit de cet homme, alors qu'il est pourtant question de chercher constamment à répondre d'un idéal de rigueur qui s'en inspire manifestement: «C'est une chose étrange, comme je suis attiré par les études médicales (le vent est à cela dans les esprits). J'ai envie de disséquer» (Lettre à Ernest Feydeau, 29 novembre 1859).

Cela dit, l'intérêt de poser la question de la filiation par la voie du Livre tient surtout au fait que ce dernier incite à concevoir l'espace textuel comme le champ d'un savoir sur le désir, sur son pouvoir, dans la mesure où le Livre renvoie, en tant que production psychique, à la constellation des signifiants dont le sujet se constitue. Ainsi, on peut comprendre qu'il faille aussi entendre par filiation: «voir d'où l'on vient».

NOTES

1. Toutes les références à la *Correspondance* sont tirées de l'édition de la Pléiade établie par J. Bruneau.
2. Le texte de M. Robert (1982) propose en effet de revoir la genèse des personnages flaubertiens en lien avec certaines figures identificatoires stéréotypées (véhiculées par les contes et les mythes notamment) sur lesquelles le sujet enfant se rabat. M. Robert développe, en l'occurrence, deux figures, le bâtard et l'enfant trouvé, qui lui servent de point de repère, en s'inspirant du texte de Freud, «Le roman familial des névrosés» (1909).
3. M. Robert, 1982: 119. La citation de Flaubert provient d'une lettre à Louise Colet.
4. On se référera à l'édition établie par C. Gothot-Mersch (1983). Il est à noter que la lecture, ici présentée, porte uniquement sur la version de 1874. Il existe, en effet, trois versions de *La Tentation* (1849, 1857, 1874) que Flaubert devait chaque fois retravailler, dans la perspective d'une publication longtemps différée.
5. On peut lire une hagiographie de saint Antoine: *Vie et conduite de notre père saint Antoine*, rédigée par saint Athanase, Père de l'Église (vers 296-373) et disciple d'Antoine – hagiographie que Flaubert connaissait bien. Mais il faut savoir que de nombreuses sources livresques et picturales, dont le célèbre tableau de Breughel, *La Tentation de saint Antoine*, nourrissent le roman. En ce qui a trait à l'expression «Contre-Bible», elle est tirée de l'ouvrage magistral de J. Bem, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de La Tentation de saint Antoine* (1979: 21), qui offre une lecture psychanalytique très juste et approfondie des trois versions de *La Tentation*, montrant bien comment le désir travaille dans le texte, notamment sous l'angle du rêve, de ses lois, ainsi que des fantasmes que soutient la lettre et qui font vision. À propos de l'expression «Contre-Bible», il est intéressant de souligner qu'elle fait son apparition dans un passage précis, où l'auteur s'applique à montrer comment la violence, qu'implique tout rapport de captation spéculaire, tel que celui qui se noue entre la Bible et *La Tentation*, se répercute dans le texte de Flaubert. «Contre-Bible, le texte de *La Tentation* (c'est en cela que c'est un texte *baroque*) ne peut sortir du jeu mortel des reflets où il se prend, et le fantasme répété du corps morcelé en tire une étrange authenticité: "affilez les poinçons [...] Tuons l'homme... égorgons la femme... broyons l'enfant [...]". La séquence des hérétiques nous montre l'Artiste se soumettant à la Loi avec une sorte de docilité perverse: la Loi est écrite, je recopierai la Loi comme elle est écrite, avec cette seule différence que mon écriture sera le négatif de l'Écriture» (*ibid.*: 220).
6. Flaubert, (1874) 1983: 55-57.
7. *Ibid.*: 69-70.
8. *Ibid.*: 57.
9. *Ibid.*: 61.
10. *Ibid.*: 57-58.
11. La mission de l'apôtre est évidemment détournée ici en tentation, car la scène se joue autrement pour Pierre qui est invité par Dieu à transgresser la loi juive de la *casherout*, par égard pour son hôte qui lui offre l'hospitalité, dans un esprit d'ouverture. Voir Ac 10. 9-33, dans *La Bible*, 1988.
12. Flaubert, (1874) 1983: 58.
13. *Ibid.*: 62.
14. *Ibid.*: 66-67.
15. Évidemment contre la loi de l'abattage pour Pierre.
16. On rappellera ici le travail de J. Neefs, dans «L'exposition littéraire des religions» (p. 123-134), qui souligne l'usage de deux structures: le débat et le défilé. Il s'agit d'une juxtaposition d'opinions

- contradictaires, sans discussion véritable, qui dispose les hérésies selon une sorte d'énumération où les voix s'intriquent les unes dans les autres. Quant à la présentation des religions anciennes, elle passe par un défilé d'abord sporadique puis interminablement soutenu « par ce jeu d'intermittences » (p. 131).
17. Flaubert, (1874) 1983 : 98.
18. *Ibid.* : 112-113.
19. *Ibid.* : 105-106.
20. *Ibid.* : 116.
21. *Ibid.* : 113.
22. Ce que montre J. Bem, bien que d'un point de vue différent, plutôt en lien avec l'infantile tentation d'éliminer le Père : « L'épisode des dieux, dans *La Tentation de saint Antoine*, montre, avec beaucoup d'intuition de la part de Flaubert, que la tentation du néant universel, tout intellectuelle d'apparence, est la transposition des conflits engendrés par la mort (le meurtre) du Père symbolique. Derrière la tentation du néant se lit la tentation de Tuer le Père » (1979 : 66-67).
23. Voir sur cette question ma thèse de doctorat *L'Autre Regard dans l'œuvre de Flaubert. Vision du Livre révélé*, Université du Québec à Montréal, 2005, 295 pages.
24. M. Foucault, 1983 : 106-107.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvres de Gustave Flaubert

- FLAUBERT, G. [1830-1880] : *Correspondance*, éd. établie et annotée par J. Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vols, 1973-1998 ;
- [(1874) 1983] : *La Tentation de saint Antoine*, éd. établie par C. Gothot-Mersh, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 346 p.

Ouvrages et articles sur les textes de Flaubert

- BEM, J. [1979] : *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de La Tentation de saint Antoine*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 300 p.
- DEBRAY-GENETTE, R. [1983] : *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 238 p.
- FOUCAULT, M. [1983] : « La bibliothèque fantastique », dans R. Debray-Genette, 103-122.
- NEEFS, J. [1983] : « L'exposition littéraire des religions », dans R. Debray-Genette, 123-134.
- ROBERT, M. [1982] : *En haine du roman*, Paris, A. Balland, coll. « Le livre de poche », 364 p.

Autres textes

- LA BIBLE [1988] : Trad. œcuménique de la Bible (TOB), Paris, Alliance Biblique universelle, Le Cerf, 1819 p.
- FREUD, S. [[1909] 1973] : « Le roman familial des névrosés », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 157-160.
- SAINT ATHANASE [(296-373) 1979] : *Vie et conduite de Notre Père Saint-Antoine*, éd. établie par P. Lavaud et G. Couillard, France, Abbaye de Bellefontaine, coll. « Vie monastique », 97 p.

LA BIOGRAPHIE D'ÉCRIVAIN COMME REVENDEMENT DE FILIATION: MÉDIATISATION, TENSION, APPROPRIATION¹

FRANCES FORTIER

Et je peux dire que Rimbaud est de la même étoffe, je l'ai très tôt intériorisé comme frère, père ou fils, modèle ou rival; c'est quasiment un personnage de Vies minuscules, ou une figure possible de certains héros de ce texte, Dufourneau, Peluchet, dont il est le contemporain. Il est un pion dans ma lignée directe.

Pierre Michon²

À titre de geste spécifique, la biographie d'écrivain engage quasi d'emblée un procès de filiation littéraire, et ce, peu importe que le biographe reconduise ou non l'entreprise de consécration du biographé. Au gré d'innovations formelles plus ou moins affirmées, l'écriture biographique contemporaine – lorsqu'elle est le fait d'un écrivain qui met en scène la vie d'un écrivain – s'ouvre à des explorations qui viennent spécifier, du moins peut-on le postuler, le rapport singulier qui les unit. Hypobiographie, fiction biographique, biographie imaginaire d'écrivain, altro-biographie, biographie littéraire, biofiction³ sont autant de vocables qui tentent de cerner cette pratique biographique où il s'agit moins de reconstruire le fil des événements d'une vie que de faire advenir, par l'écriture, une figure d'écrivain telle que repensée par la subjectivité volontiers affirmée du biographe. Élire de la sorte un sujet revient ainsi à choisir son héritage, à s'inscrire dans le sillage de l'autre, à revendiquer, ne serait-ce que de biais, une parcelle de parenté, fût-elle inventée.

Inventive, la biographie contemporaine l'est à plusieurs titres, comme on le verra au gré des quelque cinq textes distingués ici en raison précisément de leurs scénographies particulières, et dont la mise en perspective devrait permettre de toucher du doigt divers procès de filiation plus ou moins ouvertement affichés. Au principe de notre lecture réside l'hypothèse que l'inventivité formelle de son écriture, dans la mesure où elle favorise le déploiement des potentialités du rapport à l'autre, permet de marquer la spécificité du registre biographique parmi les autres formes de récits de filiation.

LA BIOGRAPHIE COMME RÉCIT DE FILIATION

La résurgence contemporaine du récit de filiation – qui couvre tant l'autofiction que le récit transpersonnel ou la biofiction – a été constatée et interprétée sous plusieurs angles. Envisagé comme l'incarnation littéraire de la pensée de l'autre qui sous-tend les interrogations éthiques et philosophiques de notre temps, le récit de filiation apparaît, dira Dominique Viart, comme le fait d'un sujet qui « ne peut se connaître que par le détour d'autrui » (1999: 123)⁴. D'autres, comme Bruno Clément, verront dans « la pensée de la filiation » le moteur de tout « essai hétéronymique »:

Que Sartre parle de Flaubert, que Beckett parle de Proust, que Giraudoux parle de La Fontaine, l'entreprise, pour différente qu'elle soit à chaque fois, n'est jamais pure, me semble-t-il, de cet enjeu. [...] On peut, si l'on veut, parler de « sujet » pour désigner l'auteur de l'essai et d'« objet » pour désigner l'auteur étudié, on voit qu'il s'agit là de catégories commodes, mais quelque peu inadéquates. Car ni le sujet ni l'objet ne sont jamais sans liens préalables. C'est l'existence et la nature de ces liens qui constituent la raison et le matériau profonds de l'étude. Avant même qu'un mot soit dit de l'objet, le sujet, par le seul aveu du choix de cet objet, est déjà désigné. (2000: 158-159)

À l'inverse, Serge Martin et Frédéric Regard, se réclamant de la conception foucauldienne de l'auteur, conçoivent la relation biographique comme une relation strictement discursive. Le premier – déplorant « la sacralisation de l'auteur en autant de petites idolâtries telles qu'en produisent les fictions biographiques » (Martin, 2002: 279), et renvoyant dos à dos, comme modèles explicatifs, le retour du sujet que « Maurice Couturier [1995] se complaît à entretenir, et la post-modernité d'un « achèvement hyperindividualiste de la modernité » que Alain Renault [1989] se plaît à prédire » (*ibid.*: 272) –, réclame une morale de l'interlocuteur qui impose « de chercher l'histoire qui arrive à une voix et d'écouter la voix qui arrive à une histoire » (*ibid.*: 274). Le second, s'il reconnaît que « raconter la vie d'un auteur témoigne à l'évidence d'un processus de valorisation de l'auteur biologique » (Regard, 1999: 17), fait

toutefois valoir que la biographie littéraire est « un système discursif qui permet, autorise, la naissance de l'auteur » (*ibid.*: 18):

Comme le sujet selon Benveniste, l'auteur mis en scène par la biographie littéraire se constitue dans le langage, comme une fonction de pratiques discursives, c'est-à-dire aussi comme le fruit de ce que José-Luis Diaz [1991] nomme des « protocoles »: du plutarquisme au romantisme, les règles et codes de la construction biographique varient en raison de pratiques narratives en usage, de conceptions psychologiques ou philosophiques, de discours sociaux et politiques, de modes de légitimation intellectuelle ou universitaire, etc. (Ibid.)

Que le biographique doive se plier aux conventions narratives et aux substrats idéologiques qui les déterminent de même qu'aux modes de légitimation en cours, voilà qui n'a rien pour surprendre: l'histoire de la biographie est tissée de ces liens avec les formes apparentées de l'essai et du roman. Ce qui a toutefois changé, c'est la stratégie de légitimation, « laquelle instruit un nouveau rapport à l'autre de la culture » (Viart, 1999: 130). Dans cette perspective, la biographie

[...] n'est pas la recherche de modèle à qui témoigner une quelconque fidélité, non plus un rejet de pratiques déclarées périmées, mais un approfondissement de ses propres interrogations. [...] l'écrivain contemporain [est] à la fois le critique de son héritage littéraire et de lui-même. (Ibid.: 131)

Ce nouveau rapport à la littérature antérieure, qui prend la forme d'une appropriation où il s'agit de rechercher « dans l'écriture de l'autre les traces et les traitements de ses propres interrogations » (*ibid.*), met de l'avant la dimension herméneutique des biographies imaginaires – nommées ici essais-fictions – et en fait, *nolens volens*, des récits de filiation, au même titre que l'autofiction. Bruno Blanckeman ne dit pas autre chose lorsqu'il amalgame, sous le vocable de « récit de soi généalogique », les deux tendances, « familiale et symbolique », du récit de filiation:

D'autres récits généalogiques procèdent de façon plus symbolique: ils s'attachent à recréer les influences littéraires et artistiques qui ont infléchi le caractère de l'écrivain. Celui-ci se

décrit alors de biais, au travers de figures d'écrivains et d'artistes fortement romancées, à la fois familières et étrangères. L'intimité se noue dans ce rapport en partie effacé à un autresien et se joue dans des transactions culturelles complexes. (2002: 48)

Il faut noter, chez ces critiques, le déplacement subtil mais révélateur qui nous fait passer du récit de soi à la biographie, de la relation critique à la relation biographique, tous ensemble devenus récits de filiation, comme si l'acte biographique perdait toute singularité au profit d'une écriture qui cherche son individualité. Daniel Madelénat, dans son ouvrage intitulé *La Biographie* (1984), mettait davantage l'accent sur la relation qui sous-tend l'expérience biographique et en reconnaissait trois formes:

Amant, fils subjugué, père exclusif, le biographe forme avec son objet un couple idyllique et infernal, aux liens inextricables. [...] Trois dominantes peuvent néanmoins se distinguer: [...] la révérence infantile envers un père identifié à un «surmoi» idéal; [...] la haine jalouse du vif et du créateur manqués [qui] se manifeste par une déposition, [...] celle du révolutionnaire qui jette à bas un trône [...] réduisant une personne à l'état de pantin: «crise parricide»; [...]. Troisième dominante virtuelle: l'expérience intime du biographe. Imitari-immutare: imiter, se transformer en autrui ou assimiler l'autre, se construire en construisant; ces phénomènes de projection ou d'introjection finissent par se coder dans la trame biographique. (1984: 92-93)

Cette relation, que Madelénat range sous le mode de la filiation, nous semble toutefois se structurer de façon différente dans la biographie imaginaire, au gré précisément des dispositifs énonciatifs retenus et des scénographies déployées. La médiation qui s'instaure alors entre les deux sujets, le biographe et le biographé, même si elle relève toujours de la filiation, met en jeu divers procès de filiation marqués par leur plus ou moins grande distance; que le biographe se projette littéralement dans la vie du biographé, dans ses lieux, son image, ses photos, ses vêtements, en une sorte de spéculation fusionnelle, à l'occasion fétichiste, la distance, ici minimale, prendra la forme d'une *appropriation*; si le biographe se représente à mi-distance, entre l'adhésion et le rejet, on parlera de

tension; la distance maximale, marquée par le recours à un dispositif résolument fictif qui gomme la présence du biographe, sera nommée *médiatisation*. Si l'écriture biographique est une énonciation de soi en même temps qu'une ré-énonciation de l'autre, il faut bien voir cependant que cette médiation fondatrice s'inscrit toujours dans et par le discours, grâce aux protocoles pragmatiques qui engagent une interrelation avec le lecteur; de ce point de vue, et pour le dire dans les termes de Ruth Amossy, «le biographe entreprend une reconstitution qui corrobore son interprétation particulière du réel» (2001: 162).

LA FILIATION ASSUMÉE: LES FORMES D'APPROPRIATION

La biographie ré-invente la vie de l'autre et ce, peu importe le degré de rigueur factuelle ou de fidélité documentaire: la distorsion subjective, qu'elle tire son origine de procédés narratifs ou de la fonction herméneutique, est au principe même de l'exercice biographique. Qu'on y lise depuis longtemps une autobiographie déguisée n'a rien non plus pour surprendre, d'autant que le biographe se met volontiers en scène dans cette «lecture» de l'autre qui vise l'inscription de soi dans une lignée culturelle. Deux ouvrages seront ici mis en perspective, sur la foi du double rapport qu'ils construisent, d'une part, avec le biographé, d'autre part, avec le lecteur.

Regardez la neige qui tombe. Impressions de Tchekhov de Roger Grenier (1992) signale d'emblée, par son titre, le lien qui sera tissé, fort étroitement, entre le biographe, son lecteur et Tchekhov: une injonction – dont on saura par la suite qu'il s'agit des paroles mêmes de Tchekhov, ou plutôt de celles d'un personnage de son œuvre, le Tosenbach dans *Les Trois Sœurs* (Grenier, 1992: 157) –, suivie d'un sous-titre à déclinaison subjective, donne la coloration intimiste qui sera réitérée au fil du récit. De fait, le lecteur, constamment sollicité, ne pourra se soustraire à la circulation de confidences: «Anton a seize ans quand son père fait faillite et fuit à Moscou pour éviter la prison pour dettes./ Je connais. Il m'est arrivé à peu près la même chose à dix-sept ans» (*ibid.*: 22).

Les parenthèses, les commentaires, les digressions, les reports construisent la figure d'un biographe préoccupé de son lecteur, qu'il veut amener à saisir la teneur du lien qui le rattache à Tchekhov⁵. Ce lecteur sera ainsi érigé en témoin de l'amitié qu'il lui voue, en même temps qu'il devra constater la ressemblance.

Car la posture est double, arc-boutant la réflexion biographique à une inscription autobiographique, instaurée dès l'incipit: «Un jour lointain, quelqu'un me dit: "Tu devrais lire Tchekhov. Il me semble que c'est une littérature pour toi"» (Grenier, 1992: 9). Cette parole rapportée, pour anodine qu'elle puisse sembler, est pourtant révélatrice de la modalité majeure qui présidera au double portrait, à savoir l'affinité. Un écrivain se prend d'amitié pour un autre écrivain, en qui il voit, selon le mot de Zinoviev précisément à propos de Tchekhov et lui aussi rapporté, «un reflet de sa propre perversité»:

Car je crois savoir comment fonctionne cette variété assez particulière du genre humain et comment, une œuvre après l'autre, celui qui écrit envoie à dieu sait quel message crypté, en craignant et en souhaitant tout à la fois qu'un inconnu soit capable de le percer à jour. (Ibid.: 9-10)

Parallélismes et duplications se multiplieront à la faveur des pétitions d'amitié à l'endroit de Tchekhov, cet *alter ego* du «je» biographe, qui entend ainsi se plier, semble-t-il, aux consignes de la collection «L'un et l'autre» de Gallimard, telles qu'elles apparaissent en rabat de quatrième de couverture:

*Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle./ L'un et l'autre: l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre eux, un lien intime et fort. Entre le portrait d'un autre et l'autoportrait, où placer la frontière?*⁶

Mais ces ressemblances opèrent moins à hauteur d'écriture que sur le registre de la vie. Certes, le «je» biographe a lui aussi «écrit beaucoup de nouvelles» (Grenier, 1992: 140) et, certes, il peut démonter les ressorts de l'esthétique tchekhovienne, en faire voir la profondeur; mais il s'attache surtout à nous montrer

l'œuvre de Tchekhov comme une transposition de sa vie, précisant par exemple que la nouvelle *L'Envie de dormir* est inspirée de son enfance sans sommeil, que son premier grand récit *La Steppe* mêle ses propres souvenirs à ceux de sa mère, que *Le Roman de l'avocat*, *Chronique judiciaire*, *La Sirène*, *Le Cadavre* sont directement inspirés de son travail de médecin légiste. Ailleurs, la correspondance, le journal, les carnets se voient «ré-inscrits» dans l'œuvre, à la faveur d'une phrase tirée d'une lettre, d'un aphorisme ou d'une réflexion extraite de ses carnets⁷. Un peu comme si, dans ces jeux de fusion, s'élaborait une conception de la vie qui, seule, pouvait être partagée et advenait au cœur de la filiation revendiquée:

Tchekhov met là le doigt sur un fait qui m'étonne toujours: que parmi les milliards d'habitants de la terre, il y ait si peu de déviants, que tout le monde, ou presque tout le monde, accepte la règle du jeu. (Ibid.: 82)

Cette primauté de la vie sur l'œuvre se manifeste encore par la scénographie⁸ singulière de *Regardez la neige qui tombe*, qui propose, en lieu et place d'un récit ordonné, une suite de courts fragments biographiques, d'une page ou deux, regroupés par thème, sans ordre chronologique, et qui ne prétendent nullement dégager le sens de cette vie, mais insistent sur les affinités entre le biographé et son biographe. En regard d'une courte «Autobiographie» signée par Tchekhov lui-même (*ibid.*: 12), une suite d'une soixantaine d'instantanés vient saisir un aspect ou l'autre du personnage, son amour des chiens et des cirques, son goût des voyages, ses relations amoureuses, son expérience de la maladie, etc. La filiation se fait ici en quelque sorte horizontale: le «je» biographe et Tchekhov sont frères, et participent de la même grande famille qui comprend Katherine Mansfield, Gogol, Alexandre Zinoviev, Tolstoï peut-être, et quelques autres: «Ainsi, au-delà du temps et de l'espace, la littérature regroupe ceux qu'on aime» (*ibid.*: 111).

Le petit épilogue commun à tous les titres de la collection «Le Cabinet des lettrés» et qui clôt le *Roland Barthes* de Patrick Mauriès est de la même eau,

accentuant encore l'idée de *communitas* au fondement de la littérature: «Ceux qui aiment ardemment les livres constituent sans qu'ils le sachent une société secrète. Le plaisir de la lecture, la curiosité de tout et une médisance sans âge les rassemblent» (Mauriès, 1992: 53). Point de médisance pour autant dans ce portrait tremblé de Barthes, qui s'esquisse au gré des souvenirs du narrateur, témoin non pas strictement «livresque», comme dans l'ouvrage précédent, mais témoin «réel», en somme, qui dévoile quelques élégances d'un Barthes intime. Pas de dates, pas d'événements: une écriture tout en finesse qui raconte la manière Barthes, sa voix, sa démarche, son amour des garçons, quelques travers, des anecdotes, en toute subjectivité assumée. Un petit livre où le détail est roi: les pulls de cachemire tachés et troués, le mobilier sans grâce, les livres sur la table de chevet, le goût des figues à la crème, les horaires compartimentés, autant de «biographèmes» mis en œuvre par l'ami pour dire l'individu Barthes. Ce «goût du minuscule», Viart en fait une des caractéristiques du traitement biographique contemporain, tout en distinguant deux formes de gestion du détail: «accumulative ou fascinée», la première renvoyant aux biographies monumentales et la seconde aux entreprises à caractère littéraire:

[...] la littérature souvent bute sur le détail, elle s'y arrête: le biographème alors résume la biographie. C'est Champollion lecteur de Fenimore Cooper dans le Dernier des Égyptiens de Gérard Macé (Gallimard, 1988). Mais c'est encore, et tout aussi bien, le substrat des livres de Jean Rouaud ou d'Annie Ernaux, où quelques images, quelques fragments, émergent ou subsistent d'une vie, et reçoivent alors charge de la dire tout entière. (Viart, 2001: 16)

Ne faisant pas mystère de son admiration, le «je» témoin, en de courts fragments de quelques paragraphes séparés par un astérisque, révèle sa réelle passion pour Barthes, son étonnement devant certaines attitudes – «Rarement ai-je vu quelqu'un marquer si nettement, physiquement, l'ennui» (Mauriès, 1992: 36) –, sa fascination devant telle ou telle «qualité» de Barthes, notamment cette

«résistance à s'imposer», à «se soumettre au terrorisme du présent» (*ibid.*: 43).

Peu de projections fictionnelles ici, sauf dans la mise à distance du début, où le narrateur se décrit en «élève», en «lycéen de province», littéralement aimanté par l'écriture de Barthes, émerveillé par «cette lumineuse intelligence des textes» (*ibid.*: 14), et auquel, en un geste intempestif, il enverra une lettre «écrite dans un de ces *raptus* que provoquent les lectures confondantes et les crises d'identité» (*ibid.*: 11). S'engage ainsi une relation de maître à élève, confirmée alors que:

L'élève aurait réussi, contre toute attente, le concours à une école parisienne aux seules fins de se rapprocher de son mentor, et de se retrouver tous les jeudis, de façon inespérée, dans la petite salle de la rue de Tournon où se tenait le séminaire. (Ibid.: 18)

Inaugurée sur le mode du mentorat, la relation demeurera telle jusqu'à la fin – bien au-delà de «l'époque où les garçons arboraient des bijoux de bronze ou de fer» (*ibid.*: 22) –, portée par une admiration constamment reconduite à l'endroit de celui qui fut un maître:

Réalité posée de Roland Barthes: posée comme l'est un tempérament, ou une voix ayant atteint son équilibre; mesure du geste, de l'inflexion, du débit (face à laquelle je me retrouvais si brouillon, si disgracieux), et je dirais même: mesure de la pensée, de l'investissement de pensée. Jamais risquée ou gratuite; assurée d'une certaine distance. C'est dans cette mesure qu'il fut un maître. (Ibid.: 38)

Et c'est dans cette mesure, oserions-nous dire, que l'élève rejoint le maître, dans ce mimétisme d'expression, où le «style en déboîté» mime

[...] le développement progressif, et presque naturel, de la pensée, s'ouvrant ou s'affirmant par paliers successifs: pauses ou silences que signifiait l'artifice typographique des deux points répétés de loin en loin, en dépit de l'usage, dans une même phrase. (Ibid.: 14)

Mais il y a plus encore, dans ce portrait oblique du maître, tracé à l'aune d'une écriture pudique, consciente de ses mécanismes et de ses effets. Inscrite

dans la forme énonciative du texte, marquée par le passage du «il» au «je», la revendication de filiation ne saurait être plus nette: «l'élève» cédera la place au «je» à l'instant de la narration où «il» confie «ingénument» un petit manuscrit à Barthes, lequel, l'ayant lu, «le transmet sans mot dire à sa maison d'édition pour qu'elle le publie» (1992: 27). À la manière d'un père qui donne la vie, le maître ès écriture a littéralement fait advenir le «je» écrivain.

La vénération, fût-elle aussi maîtrisée que celle qui s'exprime dans le *Roland Barthes* de Mauriès, jamais niaise ni complaisante, est rarement la matière première de l'exercice biographique. «L'impératif d'empathie», pour reprendre l'expression de François Dosse, peut être contourné:

Empathie, antipathie ou rapport neutre à un sujet traqué dans ses replis invisibles, la biographie intellectuelle cherche surtout à comprendre l'autre et permet surtout des avancées dans l'ordre de la connaissance à la mesure du degré d'intensité dans l'implication du biographe. (2005: 414)

Lorsque l'attention biographique se déporte du bios vers le statut de l'écrivain biographé ou de son œuvre, la posture du biographe peut s'infléchir vers le discours critique. S'instaure dès lors une forme de tension, souvent figurée et thématisée par le va-et-vient entre l'adhésion et la réticence, parfois même marquée dans le discours, qui enchevêtre dès lors narration et diction.

LA FILIATION OBLIQUE:

ENJEUX DE LA TENSION CRITIQUE

Si, comme on vient de le voir, la modalité de la filiation assumée peut se caractériser par une relation de personne à personne – le biographe mettant de l'avant le rapport intime, empreint d'affectivité, qui le lie au biographé –, ce rapport sera, dans d'autres textes, configuré différemment: le biographe délaisse le face à face d'écrivains au profit d'une exploration plus large, qui englobe à la fois la vie et l'œuvre de l'écrivain et ce que la mémoire collective en a retenu. Le sujet contemporain, dira ainsi Viart dans «Filiations littéraires»,

[...] se sent redevable d'un héritage dont il n'a pas véritablement pris la mesure et qu'il s'obstine à évaluer, à comprendre, voire à récuser. [...] Aussi cette génération est-elle semblable à cet écrivain [Bergounioux] qui se déclare dans un autre entretien «empêtré d'images tenaces, grevé de dettes et d'arriérés qu'il importait de régler, de dissiper sous peine de voir le passé dévorer le présent» [1994: 8]. C'est aussi de cette façon que Pierre Michon présente son Rimbaud [1991], en une figure de «fils» constituée comme le lieu d'une tension majeure entre les deux instances de la mère sur laquelle s'ouvre le livre et du père qui creuse le récit de son absence sans rémission.

(Viart, 1999: 122)

De la filiation généalogique à la filiation littéraire, le passage s'opère chez certains écrivains, selon la thèse séduisante de Laurent Demanze présentée dans son article «Biographies orphelines», à la faveur du silence des ancêtres:

Lorsque le récit des ancêtres se change en silence, le regard amont se porte plus loin et trouve à s'ancrer paradoxalement dans un XIX^e siècle, où a pris fin la cohésion organique des communautés familiales. En effet, quand Pierre Michon, Pierre Bergounioux ou Gérard Macé tentent de reconstruire à partir de lambeaux épars l'histoire d'une ascendance, leur investigation qui bute sur un silence ou un empêchement narratif, se prolonge au siècle de Rimbaud, Baudelaire et Flaubert. Si bien que la restitution biographique se dédouble et reconstruit des biographies manquantes à partir des inflexions biographiques d'un écrivain du siècle passé. Comme si impuissants à constituer un roman familial empêché – récit autobiographique troué –, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et Gérard Macé puisaient dans le siècle passé les bribes d'une narration de soi, en reconstituant le roman familial d'un Rimbaud ou d'un Flaubert – récit biographique supplétif. [...] Voilà pourquoi les auteurs que l'on croise au détour de cette bibliothèque [...] sont tous affrontés à la question familiale: Baudelaire qui écrit des vers orphelins, Flaubert arc-bouté contre son père, Rimbaud à la poursuite d'un père évanescent ou Nerval qui dévide à l'infini une généalogie fantastique. (2004: 157-8)

La réévaluation de l'héritage ne passe cependant pas toujours par cette «figure de fils» occupé à reconstruire une identité problématique. L'exercice

biographique peut viser la réhabilitation d'un écrivain discrédité, auquel cas on pourrait conclure à une filiation inversée : un Pierre Mertens, par exemple, reconstruisant dans *Les Éblouissements* (1987) un portrait pour le moins inédit de l'écrivain allemand Gottfried Benn. De même, lorsque Dominique Noguez fait paraître son ouvrage *Les Trois Rimbaud* (1986), l'enjeu est moins, pour le biographe, de s'inscrire dans une filiation littéraire que de refuser l'héritage critique : en inventant une troisième vie à Rimbaud, après l'Abyssinie, Noguez prend à partie la vulgate rimbaldienne qui n'a de cesse de reconduire la rupture entre les activités géniales du poète et celles plus louches du trafiquant. Emmanuel Kant (1989) de Thomas Bernhard est logé à pareille enseigne : la transposition bouffonne de la vie de Kant prend le contre-pied de la tradition critique sacralisante, un peu comme le faisait déjà Thomas De Quincey dans *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* (1899), texte qui mettait à mal, de diverses manières, les conventions génériques de la biographie et la figure du maître⁹.

D'autres stratégies, plus complexes encore, visent à la fois le renouvellement des formes biographiques, la contestation de la doxa critique et l'inscription ostensible d'un méta-biographe sincère et lucide, qui connaît bien la portée institutionnelle du pari biographique. L'entreprise est patente dans *La Gloire* de Daniel Oster (1997a) : la déconstruction de la figure mallarméenne devient à la fois le prétexte et l'objet d'une quête de légitimation institutionnelle, nullement dissimulée mais tout au contraire partagée par le biographe et son biographé¹⁰. De fait, « La gloire », avant que d'être l'intitulé de la biographie de Mallarmé, est d'abord le titre d'un de ses poèmes. Peut-elle être aussi, cette gloire, le lieu – comme dit encore Oster dans son ouvrage critique intitulé *L'Individu littéraire* – « où il installe son modèle, où ils s'installent ensemble » ? (1997b : 50).

Le discours d'Oster reconstruit une image moins univoque du poète, un portrait pluridimensionnel, *a contrario* certes de toute mythographie compassée, mais portés par un enjeu étrangement similaire dans la mesure où la désacralisation procède ici d'une

intention très nette de re-sacralisation. Le geste fondamental d'Oster consiste, en le dépoussiérant des sédiments critiques qui l'ont statufié, à faire de « Mallarmé, un homme d'habitudes [...] Ni épouvantail à bourgeois ni martyr. Seulement un poète habitant rue de Rome et recevant le mardi » (Oster, 1997a : 152). En filigrane, sur un mode allusif, toute la vie est bien là : rue de Rome, Anatole, Marie, Geneviève, la yole d'acajou, Varvins, les après-midis chez Méry, la fin dans un spasme. En même temps, rien n'y est, car l'enjeu est déporté : il s'agit moins de raconter la vie que de « parvenir à s'imaginer ce qu'un Stéphane Mallarmé pouvait entendre par “la vie” » (*ibid.* : 11). Pour ne pas tomber dans « la glose de la sympathie », le biographe cherche à dégager sa lecture de l'œuvre de « la domination des effets qu'elle produit » (*ibid.* : 111). C'est ainsi qu'il récusera l'interprétation d'un Blanchot sur l'absolu mallarméen et préférera nettement montrer la pérennité, chez le poète, du vieux fantasme de la République des Lettres.

En se présentant sous la forme d'un journal intime, *La Gloire* d'Oster indexe d'entrée de jeu la singularité de sa posture : une biographie critique va s'énoncer ici sur le mode autobiographique et donner à lire, en même temps, la biographie et son élaboration. La vie du « je » biographe apparaît tissée à même celle du biographé, alors qu'il visite la maison de Mallarmé à Valvins, erre dans le cimetière de Samoreau où le poète est enterré, lit et relit les textes de la vulgate mallarméenne, participe à des tables rondes consacrées à Mallarmé à Jussieu, discute, de vive voix et par lettres, de son propre travail avec ses amis Thomas et Hermann. Cette scénographie particulière prend le relais d'un autre texte d'Oster consacré à Mallarmé, un roman expérimental intitulé *Stéphane* (1991), hermétique à souhait, qui relate deux jours de la vie de Mallarmé alors qu'il est à Bruxelles pour prononcer une conférence-tombeau faisant l'éloge de son grand ami Mathias, comte de Villiers de l'Isle-Adam. L'enjeu est repris ici : il s'agit toujours d'interroger « la totalité des événements d'une vie. Y compris ce qui ne laisse pas de traces » (Oster, 1997a : 94), mais doublé d'une ambition toute mallarméenne qui,

sophistication oblige, se verra toutefois énoncée indirectement, de biais: «Un journal intime total (i.e. utopie) serait l'équivalent du Livre de Mallarmé» (*ibid.*: 73), dira le biographe en commentant les écrits de Valéry. Ce journal intime sera, on s'en doute, à mille lieues de la totalité. Fragmenté en une quarantaine d'entrées, il court sur six années, de juin 1990 à juin 1996, mais sans respecter la chronologie ni proposer de dénomination stable. La présentation en désordre des entrées n'est pas le fruit du hasard, ou alors il s'agit d'un hasard tout mallarméen. Ce désordre apparent, outre qu'il désigne avec force la dimension reconstruite du parcours de la biographie, vient reconduire, en l'illustrant, la posture fondamentale de *La Gloire*: «Si j'étais biographe, j'aimerais mieux écrire une chose tout à fait désordonnée, aléatoire. Plus de chances de tomber juste» (*ibid.*: 159).

Dans ce double procès de singularisation – l'expression est de Daniel Oster, pour qui la biographie doit rendre compte davantage du procès de singularisation opéré par l'écriture de l'écrivain biographe que de la singularité du biographé (1997b: 57) –, l'écriture et tous ses registres demeurent premiers, comme le rapport, constant, à la littérature. La filiation, oblique, s'indexe dans cette aventure qui aura su prendre Mallarmé à la lettre. Ici, dans cette *Gloire* d'Oster, tout est geste et calque la manière mallarméenne, telle qu'elle est construite par le texte. L'écriture virtuose s'installe au cœur d'une société de discours, sorte de République des lettres mallarméennes, et fait circuler les énoncés, les conteste, les reprend, les endosse, les récuse au gré d'une conversation entretenue avec Thomas et Hermann, reproduite et continuée sur le mode épistolaire, cercle imaginaire de «mardistes» en quête d'une nouvelle rue de Rome. Le biographe et son biographé, l'un comme l'autre devenus individus littéraires par l'écriture, l'un et l'autre personnages de *La Gloire*, les voilà ensemble précisément dans cette gloire où l'un peut dire, au sortir d'une conférence à la Sorbonne, «[j]e commence à être un peu fatigué de ce Stéphane Mallarmé» (Oster, 1997a: 143).

Le marquage de la filiation au fondement de la relation biographique, que cette filiation soit assumée ou oblique, passe par la mise en scène d'un «je» biographe, plus ou moins référentialisé, mais qui représente le foyer du délicat équilibre qui s'opère entre biographie et autobiographie. Que se passe-t-il lorsque le biographe s'efface complètement et ne fait pas de son biographé l'objet d'une quête de (re)connaissance mutuelle, mais l'inscrit dans un espace résolument fictionnel? Le procès de filiation s'estompe-t-il jusqu'à disparaître? Deux ouvrages, contrastés à maints égards, serviront ici de matériau exploratoire: *Benjamin ou Lettres sur l'inconstance* de Michel Mohrt (1989) et le *Discours de réception* d'Yves Gosselin (2003). Par hypothèse, on supposera que le désir de filiation se dissimule alors sous les dispositifs formels de l'imaginaire biographique.

LA FILIATION DISSIMULÉE:

LA MÉDIATISATION RÉVÉLATRICE

Le canevas fictionnel du *Discours de réception*, pour le moins inattendu, se présente ainsi:

Nous sommes en 1953: Hitler a gagné la guerre. La France est réduite par l'Occupant à un État semi-agricole où règne une idéologie agrarienne célébrant les vertus du travail, de la famille et de l'hygiénisme. / Ce jour-là, Abel Morandon, médecin maréchaliste, prononce son discours de réception à l'Académie française, un éloge de son prédécesseur Louis-Ferdinand Céline, mort quelques mois plus tôt d'une embolie cérébrale, et dont le dernier ouvrage, La mort des Juifs, a rencontré un vif succès outre-Rhin. (Gosselin, 2003: 4^e de couverture)

Pareille distorsion ne laisse aucun doute sur la dimension imaginaire de l'ouvrage. Elle engage le mécanisme d'inversion au principe de cet éloge fictif, médiatisé par une double distanciation, énonciative et discursive: il s'agit du *discours* de réception d'un *personnage* académicien fictif, qui propose aux «Messieurs» venus l'entendre l'histoire d'une vie glorieuse, celle d'un Céline médecin et écrivain, chevalier de l'État français en 1946, récipiendaire du Nobel en 1949, inventeur d'un vaccin destiné à stériliser les populations dégénérées d'Europe, couvert

d'honneurs jusqu'à la fin et enterré, à sa demande, au cimetière pour chiens des Batignolles. Les repères biographiques attestés – sa naissance à Courbevoie, son goût pour le ballet, les titres exacts de ses ouvrages, etc. – côtoient les anecdotes les plus délirantes, rapportées par Abel Morandon, telle une soirée de dignitaires à Berlin où s'engage une conversation absolument farfelue entre Céline accompagné de ses trois chiens et le Führer (Gosselin, 2003 : 104-109), ou encore son argumentation sur les mérites de l'holocauste pour le peuple juif adressée à un rabbin venu réclamer grâce à l'Institut d'étude des questions juives en 1947. Cet Abel Morandon poursuit sans fléchir son apologie, multiplie les exemples, le montrant à la tête d'un laboratoire à Buzenval (*ibid.* : 33), discourant au Vélodrome d'Hiver en 1948 (*ibid.* : 83), ou encore victime d'un attentat raté, machiné par les gaullistes alors qu'il était attablé à la terrasse d'un café boulevard des Batignolles (*ibid.* : 141).

Pour le moins corrosif, le propos accumule, sous couvert de louanges, les égarements majeurs de Céline, sa fascination de l'eugénisme, ses pamphlets antisémites, ses théories hygiénistes, son fascisme :

Messieurs, il y a dans l'existence de notre ami quelques points saillants qu'il convient de relever. Céline détestait les youpins, la chose est entendue, mais il aimait surtout passionnément la France. Que doit-on en déduire? Ceci sans doute : que Céline était un authentique patriote, un fasciste de la première heure, et non l'anarchiste qu'on a voulu nous dépeindre. (Ibid. : 28)

Ses haines littéraires en témoignent : Malraux, Mauriac, Montherlant, Aragon, le surréalisme, « la juiverie implantée dans la presse et l'édition » (*ibid.* : 38). À la tête de la maison Gallimard achetée avec les profits de la vente d'un breuvage révolutionnaire, le Formax, Céline « put faire fusiller Paulhan » et amener une « véritable renaissance de nos lettres » (*ibid.* : 74) : « Messieurs, sans Céline, notre littérature en serait toujours aux géorgiques d'un Jammes, aux tartufferies d'un Mauriac, aux errements pédérastiques d'un Gide » (*ibid.* : 131). Le récit, mimant l'oralité du discours, fourmille d'injonctions à se souvenir de « notre ami », qui restera « le Pagnol noir de la banlieue,

le Pagnol au grand style, au style vernaculaire supérieur, langue fondue dans un moule classique, un Pagnol amélioré, chantre vertueux de notre renaissance nationale » (*ibid.* : 139).

Bardamu de l'Académie, la finesse en moins, Morandon bouscule sans ménagement le tiers lecteur bien-pensant qui assiste à cette étrange intronisation académicienne. Le malaise ressenti s'apparente sans nul doute aux réticences éprouvées devant l'œuvre célinien, lorsque la véhémence et les invectives dérivent en charge raciste, en élucubrations fascisantes. L'héritage de Céline est à cet égard pour le moins ambigu, unanimement célébré pour ses épopées lyriques de la première manière, et tout aussi unanimement vilipendé pour ses pamphlets dévastateurs. L'institution dénonce le propos, mais admire le style. Ce qui est mis en scène, dans ce procès antiphraistique qui se déroule dans une académie de fascistes, est selon nous cette hypocrisie fondamentale qui fait de la figure de Céline un « mythe littéraire » et une « ordure canonisée » (*ibid.* : 4^e de couverture). L'amphibologie sert à indexer l'enjeu : un éloge prononcé par un fasciste suffit-il à discréditer une œuvre ? Et toute la question de la filiation de s'engouffrer ici, à la faveur de ce pastiche de la langue célinienne, qui donne l'impression du vivant, du parlé, dans ce pamphlet équivoque qui en récupère les outrances haineuses et la véhémence verbale. Dans ses effets d'écriture, lesquels, on ne sait plus trop, dénoncent ou approuvent la condamnation de Céline, le *Discours de réception* de Gosselin, résolument, marche dans les traces de l'écrivain, reproduisant avec aisance son humour grinçant et sa prédilection pour la surenchère provocatrice.

Le registre ironique, lorsqu'il multiplie ainsi les chicanes qui interdisent l'accès direct à l'énonciation biographique, met en lumière un rapport particulier à l'héritage littéraire¹¹. Saisir de front la figure du biographé, la démonter jusqu'à la caricature, s'apparente fort à un déni de monumentalisation ; le faire par l'entremise d'un personnage irrévérencieux dans son hagiographie même, qui emprunte à Céline son langage, traduit l'ambiguïté de toute filiation que

le discours analytique connaît bien, comme le dit Wladimir Granoff:

Nous, analystes, savons bien, ou croyons bien savoir, que nous passons nos vies à nous donner le spectacle de nos propres efforts pour nous dégager de quelque chose de ce côté-là. Nous savons moins qu'à ce faire nous nous entretenons dans un constant négoce avec ce qu'il en est de la filiation, manière à nous, non pas de l'abolir, mais de travailler à la conservation de ce qu'elle a pour nous de nécessaire et d'évanescent à la fois. (1975: 50)

La médiation fictive ne débouche cependant pas toujours sur un enjeu parodique, qui porte à une distance maximale le personnage du biographé. *Benjamin ou Lettres sur l'inconstance* (1989) joue sur un tout autre registre, multipliant les dédoublements et les effets de miroir autour de la figure gracieuse et désinvolte du Constant d'origine, incarné ici par un des personnages, Benjamin Hermenches, écrivain et journaliste de son état, et auteur, en l'occurrence, du scénario d'une série télévisée et d'un essai consacrés à Benjamin Constant. Transposé, fictionnalisé, reflété, démultiplié, le biographé est saisi dans ses dimensions intime et politique, dans ses rapports amoureux et dans les énigmes de sa vie, en une pluralité de lectures de seconde main, où il apparaît, à travers le prisme de diverses formes biographiques, comme un personnage de roman qui lui-même aurait pu dire: «Quel roman que ma vie» (Mohrt, 1989a: 145).

La «valeur romanesque» d'un personnage illustre serait-elle ainsi au principe non seulement de l'écriture biographique d'un Michel Mohrt mais tout autant de la survivance de l'intérêt à l'endroit de la biographie? Reprenant les propos de Robert Major pour qui la passion biographique tient au fait que le roman sérieux, depuis Flaubert et Zola, «ne s'intéresse presque exclusivement qu'aux quidams (laissant les figures héroïques en pâture aux romans populaires)» (1988: 474), Lucie Robert estime que «la survivance de la biographie ne représenterait pas tant la survivance de l'idée de "vie" que celle de certains types de personnages» (2004: 31) délaissés par le roman sérieux et qui autorisent le mécanisme de transfert, tant chez le biographe que chez le lecteur:

Le choix des personnages engendre ainsi des questionnements de nature identitaire: projection narcissique de l'enfance, traduction symbolique de l'ambition, investissement de modèles sociaux et politiques continuent de traverser, sur le mode du transfert, l'ensemble des écrits biographiques [propos librement empruntés à Damamme (1994)], quelle que soit leur relation à la vérité historique. C'est ainsi la vérité du personnage, et non celle de la vie, qui agit comme moteur dans la construction mimétique de l'identité: celle du biographe, qui se reconnaît dans son modèle, mais aussi celle de la communauté, qui se reconnaît dans cette grande réunion des personnages illustres. (Ibid.: 32)

Le mécanisme joue différemment ici. Qu'un Benjamin Hermenches relativement anodin prenne le relais d'un Benjamin Constant à la stature plus affirmée, voilà qui en dit long, semble-t-il, sur le type de filiation engagé, alors que c'est le personnage, à la fois scénariste, biographe et essayiste (et non le biographé), qui se projette dans la vie du biographé. Mais il y a plus encore: au ludisme de ce mimétisme joué, de ce transfert dédoublé, vient s'ajouter tout un éventail de clins d'œil qui fait de *Benjamin ou Lettres sur l'inconstance* un exercice métabiographique, qui s'inscrit dans la tradition critique, transmet un savoir référentiel sur Constant, prend position sur ses idées et discrédite au passage les manières dégradées de la biographie contemporaine – tout cela dans une forme singulière, qui s'accorde à l'esthétique de Benjamin Constant.

Inscrit au cœur d'une fiction présentée sur le mode d'un roman épistolaire à quatre voix, Benjamin Hermenches, avatar contemporain de son biographé, revisite, sous prétexte de scénario, les lieux significatifs qu'il met en scène – Genève, La Corraterie, Coppet, Paris, etc. – et multiplie les intrigues amoureuses avec une Madame de Staël et une Juliette Récamier modernes. La première, Isabelle du Colombier, est une romancière célèbre qui «a guidé les premiers pas de Benjamin Hermenches dans la vie littéraire et dans le monde»; la deuxième, Sylvie Desaix, est une «jeune actrice découverte par Jean-Paul Rappeneau» qui joue le rôle de Juliette dans le film sur Constant¹². Le troisième larron, Martin Conti, présenté lui aussi en début de texte, à la manière des personnages de

scénarios, est un écrivain de soixante-huit ans qui «aspire à une reconnaissance officielle, qu'il n'a pas encore obtenue» (Mohrt, 1989a: 11), auteur d'un «remarquable essai sur Constant», selon Hermenches (*ibid.*: 40), et qui fonde sa fascination pour Constant, avoue-t-il, sur les «évidentes similitudes entre l'époque qu'ont vécue Constant et ses amis et celle qu'ont vécue les hommes de ma génération»¹³ (*ibid.*: 43). Ces deux incarnations de Constant, l'une jeune à qui l'on reproche de lui ressembler, «surtout par ses défauts», (*ibid.*: 12), et l'autre, vieillissante, qui «se prend un peu pour Benjamin Constant» (*ibid.*: 46), se font les vecteurs des substrats privé et public qui sous-tendent le propos: «Je sais que c'est l'homme politique, le pamphlétaire, qui l'intéresse chez mon héros, alors que c'est la vie intime de l'auteur d'Adolphe et de Cécile qui me passionne», dira Hermenches à propos de Conti (*ibid.*: 46).

À la faveur d'une correspondance de soixante-cinq lettres numérotées en chiffres romains – et dont la provenance nous est expliquée, en fin d'ouvrage, dans une note de l'éditeur qui reprend les caractéristiques du genre¹⁴ –, s'élabore ainsi un portrait filtré de Constant, dont les ambitions littéraires et politiques se conjuguent au gré de ses ferveurs amoureuses. L'anachronisme criant de cette forme épistolaire, où quelques-unes des lettres sont délivrées «par porteur» alors que d'autres sont transmises «par photocopie», met en lumière tout un jeu de parenté stylistique, qui s'appuie sur la lecture, constamment revendiquée, des écrits de Constant lui-même, dans ses *Journaux* et sa *Correspondance*. Un tel décalage, à l'ère des séries télévisées et des coproductions internationales, indexe encore, s'il le fallait, la dégénérescence des divertissements littéraires de notre époque alors que les salons parisiens ont cédé la place à l'émission «Apostrophes» (*ibid.*: 54) où sévit le *fast writing* comme ailleurs le *fast food* (*ibid.*: 59). Sans fausse pudeur ni lamentation mélancolique, *Benjamin ou Lettres sur l'inconstance* investit, sur le mode ludique, une époque où l'éloquence faisait foi de tout, où le pamphlet politique pouvait mener à l'Académie, où le savoir fondait l'écriture.

S'il fallait passer outre ces mises en scène fictionnelles pour poser encore plus directement la question de la filiation, on ferait valoir un enjeu de second degré, où tout un ensemble péritextuel vient la colorer de manière singulière, autour notamment de cette reconnaissance par l'Académie, figurée dans le texte alors que Conti cherche à s'y faire élire et que, tout comme Constant, il sera refusé. Dans cette perspective, on remarquerait d'abord la dédicace à Jean d'Ormesson, qui inscrit le texte dans la foulée de *Mon dernier rêve sera pour vous: une biographie sentimentale de Chateaubriand*, biographie signée d'Ormesson et parue en 1982, et dont Madelénat montre le double ancrage, historique et fantasmatique, disant que «s'il imagine les rencontres et les conversations qui scandent les intrigues amoureuses, il ne s'éloigne jamais des *Mémoires* ni des correspondances conservées» (1984: 29). On ferait valoir ensuite que ce même d'Ormesson signe la réponse au *Discours de réception de Michel Mohrt à l'Académie française* (1987), discours bien réel celui-là; on ajouterait que le savoir encyclopédique, qui préside à la fantaisie imaginative qu'est *Benjamin ou Lettres sur l'inconstance*, permet à son signataire de présenter ailleurs l'héritage politique de Constant (Mohrt, 1989b); ce faisant, on aurait peut-être touché du doigt la posture implicite de l'entreprise biographique menée ici, où il s'agit de subordonner l'imaginaire à la réalité factuelle, de dénoncer les élucubrations de tous ordres à propos de Constant, de mettre en évidence, par la voix de ses quatre épistoliers, les erreurs d'interprétation comme les bonheurs de lecture; bref, d'illustrer que la littérature s'exerce toujours entre gens «comme il faut» (1989: 46). Mais peut-être est-ce là encore, dans cette filiation par émulation, une pose de biographe qui ferait du scénariste Hermenches, par jeux de réfractions répétés, un double à la fois du biographe réel, Mohrt, et du biographé Constant car,

[...] en dépit des notes du Journal qui parfois [se] contredisent [...] Benjamin se dédouble toujours; il y a en lui un observateur lucide de soi-même qui se juge, se condamne: on ne peut en déduire qu'il mente ni qu'il se mente. (Mohrt, 1989a: 111)

POUR CONCLURE

Qu'elle fasse jouer ou non des ressorts fictionnels, qu'elle privilégie la vie ou l'œuvre du biographé, qu'elle mette en lumière son intimité ou sa postérité, la biographie littéraire accuse sa dimension essentiellement *relationnelle*. Le biographe peut s'avancer masqué ou non, retranché derrière un dispositif qui instaure peu ou prou des effets de distance, ou l'inscrit dans la trame du texte; le biographé peut être présenté sous son meilleur jour, caricaturé ou vénéré, en pleine lumière ou dissimulé sous un personnage; la biographie, toujours, déploiera une scène énonciative où l'un cherche à parler de l'autre, à le dire, à le re-dire. Davantage affaire d'*énonciation* que d'*énoncé*, la biographie relève d'un protocole discursif qui exige la représentation, plus ou moins franche, plus ou moins distendue, de cette relation. Là réside sa spécificité, au-delà de la reconstitution plus ou moins fidèle d'une vie ou d'un de ses fragments.

Une telle aventure discursive relève d'un procès de singularisation, qui s'échafaude à même des données factuelles, repensées par l'imaginaire ou le souvenir, infléchies par la mélancolie ou l'ambition. Rien

d'anodin dans le fait que la biographie prenne prétexte de figures mille fois commentées: on l'a vu ici, les Mallarmé, Tchekhov, Céline, Barthes ou Constant, précisément sans doute par l'ampleur des discours qu'ils ont engendrés, autorisent des saisies subjectives, affichées telles, qui visent à rectifier des interprétations, à corriger des portraits. Et c'est dans cette perspective que la biographie peut apparaître comme un récit de filiation, où l'un fait de l'autre un frère, un fils, un père, un modèle ou un rival.

Réinventées, choisies ou refusées, ces parentés s'expriment dans des stratégies de mises en discours souvent inusitées, qui viennent redoubler le propos. Le biographème pour saisir Barthes, l'épistolarité fictive pour montrer l'inconstance de Constant, le collage de citations pour déporter Mallarmé du silence de l'absolu vers le centre d'une société de discours, l'adresse à un auditoire d'académiciens fascistes pour caricaturer Céline, la fragmentation biographique pour dire ses impressions de Tchekhov, comme autant de postures qui signalent une relation intime, stylistique, critique, parodique ou mimétique, inscrivent ainsi dans la forme même de leur expression, qui le déni, qui le désir de filiation.

NOTES

1. Cette réflexion s'inscrit dans le cadre d'une recherche sur la biographie imaginaire d'écrivain subventionnée par le CRSH du Canada et menée avec Robert Dion de l'Université du Québec à Montréal. Anne-Marie Clément et Caroline Dupont ont participé à la pré-recherche : qu'elles en soient ici remerciées.
2. P. Michon, entretien avec Tristan Hordé, *Recueil*, n°21, 1992 ; cité par L. Demanze (2004 : 161).
3. Le néologisme *hypobiographie*, terme forgé par J.-F. Lyotard dans *Signé Malraux*, est donc, dira Lucie Robert, « une biographie hypothétique. Elle apparaît ainsi comme une forme hybride, entre le roman et la biographie proprement dite, utilisant soit les modalités du roman d'apprentissage, qui raconte le développement de l'individu de la naissance à la formation, parfois à la mort, soit les modalités du roman historique, qui rythme les déplacements de trajectoire que suscite la rencontre de l'individu et de l'histoire » (2004 : 30). Quant à *l'altro-biographie*, elle pourrait bien, dira D. Viart, « n'être qu'un détour de l'autobiographie. Un détour, c'est-à-dire une *méthode* (*methodos*) pour ressaisir ce qui de l'autre entre dans la constitution du moi » (2001 : 18).
4. D. Viart explique le phénomène en ces termes : « La pensée de Lévinas, celle de Ricoeur [*Soi-même comme un autre*], les interventions de Kristeva [*Étrangers à nous-mêmes*] et le passage de Tzvetan Todorov [*Nous et les autres*] des préoccupations de poétique à des questions d'éthique paraissent significatifs de la nécessité d'un tel détour pour en venir à une éventuelle saisie de soi. Simplement, ce qui est de l'ordre d'une pensée de l'Autre en général dans le contexte des sciences humaines et de l'éthique philosophique prend, dans le champ littéraire français, la coloration particulière de récits de filiation » (1999 : 123).
5. Quelques exemples : « Parenthèse à propos des Indes : il en rapporte trois mangoustes. Il en donnera deux à un zoo et essaiera de garder la troisième. Mais elle fait tant de dégâts qu'il doit se séparer d'elle aussi. Je songe à un des contes préférés de mon enfance, l'histoire de Rikki-tikki-tavi, et aussi à une mangouste que j'ai vue à Amber, au Rajasthan, affronter un cobra en un combat simulé, contrôlé par leur montreur » (Grenier, 1992 : 121) ; « À propos d'ascenseur, nous autres, qui vivons un siècle plus tard, nous croyons avoir tout inventé. À Yalta, en 1899, le système des télégrammes téléphonés fonctionne couramment. Après la première de *L'Oncle Vania*, la poste téléphone à Tchekhov le texte de chaque télégramme de félicitations » (*ibid.* : 123) ; « J'en parlerai un peu plus tard » (*ibid.* : 221) ; ou encore : « (Je me souviens que, de mon temps, une expression qui revenait souvent, dans la bouche des parents, était : "Tu sens le vieux battu." Ce qui ne veut pas dire que l'acte suivait la parole. Généralement, on continuait à "sentir le vieux battu") » (*ibid.* : 16).
6. En préface de son autre ouvrage biographique publié en 1995 dans la même collection, *Trois heures du matin*, Scott Fitzgerald, Roger Grenier dira : « Puisque dans "L'un et l'autre", on doit tout dire, non seulement de son sujet mais de soi-même, j'avouerai que, chaque fois que j'ouvre *Gatsby le Magnifique*, au chapitre II, ma madeleine proustienne est au rendez-vous » (1995 : 9).
7. Par exemple : « Le sentiment d'exclusion, créé par ce qu'il a subi dans l'enfance, marque la plupart de ses propos. Ainsi, dès la première scène de *L'Oncle Vania*, Astrov, qu'il a fait à son image, déclare : / "Je n'ai

- envie de rien, je ne veux rien, je n'aime personne." / À rapprocher de cette note des *Carnets* : / "Ma devise : je n'ai besoin de rien." / Affirmations trop tranchantes pour ne pas signifier, aussi, le contraire » (1992 : 27).
8. Sur la question des scénographies privilégiées dans les biographies contemporaines et leur incidence paratopique, on lira Fortier (2005).
 9. Pour une étude approfondie de cet ouvrage, on lira Dion et Fortier (2003).
 10. Je reprends ici certains éléments d'une conférence intitulée « L'individu Mallarmé dans l'écriture biographique de Daniel Oster », prononcée dans le cadre du colloque « La problématique vie/œuvre dans les discours sur la littérature » tenu en mai 2005.
 11. On aura noté que le *Discours de réception* est le seul ouvrage québécois retenu ici, et encore ne s'agit-il ni d'une biographie à proprement parler, ni d'un sujet québécois ; le contexte québécois est, aux dires de L. Maillhot, peu propice à la biographie d'écrivain, « parce que l'institution littéraire est récente, fragile, et que l'écrivain (d'ailleurs jeune) demeure marginal par rapport à une société elle-même incertaine, divisée » (1992 : 87-88). L'écriture biographique québécoise, lorsqu'elle fait jouer l'imaginaire, choisit souvent des figures du patrimoine universel. Un récent numéro de la revue *Voix et images*, paru sous la direction de R. Dion et intitulé « Les avatars du biographique », examine quelques pratiques « hétérodoxes », dont le théâtre, qui se fait volontiers biographique (Fortier, Dupont et Servant, 2005).
 12. Afin d'illustrer le ton de ces lettres, qui conjugue marivaudage, histoire et littérature, je reprends ici le post-scriptum de la lettre d'Isabelle du Colombier à Benjamin Hermenches, expédiée de « Paris, 12 octobre 1988 » : « P.-S. Si la jeune Sylvie Desaix (c'est bien le nom de l'actrice qui joue Juliette Récamier ?) est aussi jolie que Sophie Marceau, vous n'allez pas vous ennuyer. Curieux, ces actrices qui portent des noms de généraux de l'Empire ! / Amusez-vous bien » (Mohrt, 1989a : 21).
 13. Et le texte de poursuivre : « Benjamin a connu l'Ancien Régime, suivi de huit régimes politiques successifs : la Première République, le Directoire, le Consulat, l'Empire, la Première Restauration, les Cent-Jours, la Seconde Restauration, les premiers jours de la Monarchie de Juillet. / Ma génération n'a pas été aussi gâtée. Mais j'ai tout de même connu quatre régimes : la Troisième République, l'État français, la Quatrième République, la Cinquième République. J'ajouterai volontiers un cinquième régime : cette monarchie élective dans laquelle nous vivons, depuis l'élection du président au suffrage universel » (Mohrt, 1989a : 43).
 14. « Note de l'éditeur / Cette correspondance nous a été adressée par Mlle Porporato, amie de Benjamin Hermenches, à qui il l'avait confiée avant de quitter la France. Certaines lettres ont un contenu érotique susceptible de choquer le lecteur, et c'est pourquoi nous ne les avons pas publiées. / En tête du recueil, M. Hermenches a écrit, en guise d'exergue, cette simple phrase tirée d'un des Journaux de Benjamin Constant, et à laquelle nous n'avons pas trouvé un sens précis : "Weimar, Weimar, l'Amérique, l'Amérique". / Depuis sa disparition, Benjamin Hermenches n'a pas donné signe de vie. / Dargeau, 28 avril 1989 » (dans Mohrt, 1989a : 146).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMOSY, R. [2001]: « Images de soi, images de l'autre dans l'interaction (auto)biographique: *La mort est mon métier* de Robert Merle », *Revue des sciences humaines*, n°263, juillet-septembre, 161-182.
- BERGOUNIOUX, P. et P. MARTIN [1994]: *L'Œil de la Lettre*: « Rencontre avec Pierre Bergounioux », cité dans Viart (1999), sans plus de précision bibliographique.
- BERNHARD, T. [1989]: *Emmanuel Kant*, Paris, L'Arche.
- BLANCKEMAN, B. [2002]: « Figures intimes/postures extimes », dans A. Mura-Brunel et F. Schuerewegen (dir.), *L'Intime, l'extime*, Amsterdam et New York, Rodopi, 45-51.
- CLÉMENT, B. [2000]: « Récit de soi, essai de l'autre. Quelques remarques sur le *William Shakespeare* de Victor Hugo », dans G. Philippe (dir.), *Récits de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, Paris, Sedes, 157-166.
- COUTURIER, M. [1995]: *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil.
- DAMAMME, D. [1994]: « Grandes illusions et récits de vie », *Politix*, n°27, 183-188.
- DEMANZE, L. [2004]: « Biographies orphelines », *Otrante*, n°16, 155-166.
- DE QUINCEY, T. [(1899)1986]: *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, Toulouse, Éd. Ombres [préface et traduction: M. Schwob]; et [1996]: *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, Paris, Éd. Mille et une nuits [trad. et postface: J.-P. Mourlon].
- DIAZ, J.-L. [1991]: « Écrire la vie du poète. La biographie d'écrivain entre Lumières et Romantisme », dans A. Buisine et N. Dodille (dir.), *Le Biographique* (Colloque de Cerisy, 1990), *Revue des sciences humaines*, n°224, 215-233.
- DION, R. et F. FORTIER [2003]: « Pécuniaire biographique et enchevêtrement générique: *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* », *Protée*, vol. 31, n°1, 51-64.
- DOSSE, F. [2005]: *Le Pari biographique*, Paris, Éd. La Découverte.
- FORTIER, F. [2005]: « Quand l'écrivain se fait biographe », *Roman 20/50*, n°39, juillet, 129-141.
- FORTIER, F., C. DUPONT et R. SERVANT [2005]: « Quand la biographie se "dramatise". Le biographique d'écrivain transposé en texte théâtral », *Voix et images*, n°89, hiver, 79-104.
- GOSSELIN, Y. [2003]: *Discours de réception*, Montréal, Lanctôt éditeur.
- GRANOFF, W. [1975]: *Filiations. L'Avenir du complexe d'Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Arguments ».
- GRENIER, R. [1992]: *Regardez la neige qui tombe. Impressions de Tchekhov*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre »;
- [1995]: *Trois heures du matin. Scott Fitzgerald*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre ».
- LYOTARD, J.-F. [1996]: *Signé Malraux*, Paris, Grasset, coll. « Biographie ».
- MADÉLÉNAT, D. [1984]: *La Biographie*, Paris, PUF.
- MAILHOT, L. [1992]: « Entre l'histoire et la critique: la biographie québécoise », dans C. Bayard (dir.), *100 Years of Critical Solitudes: Canadian and Quebecois Criticism from the 1880s to the 1980s*, Toronto, ECW Press.
- MAJOR, R. [1988]: « La passion biographique », *Voix et images*, n°39, 474-478.
- MARTIN, S. [2002]: « Auteur, lecteur: La relation dans et par le langage », *Modernités*, n°18 (« L'auteur entre biographie et mythographie »), 271-283.
- MAURIÈS, P. [1992]: *Roland Barthes*, Paris, Gallimard.
- MERTENS, P. [1987]: *Les Éblouissements*, Paris, Seuil.
- MICHON, P. [1991]: *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard.
- MOHRT, M. [1989a]: *Benjamin ou Lettres sur l'inconstance*, Paris, Gallimard;
- [1989b]: « Benjamin Constant et les libertés à risques », *Revue des sciences morales et politiques*, vol. 144, n°3, 351-364;
- [1987]: *Discours de réception de Michel Mohrt à l'Académie française et réponse de Jean d'Ormesson*, Paris, Gallimard.
- NOGUEZ, D. [1986]: *Les Trois Rimbaud*, Paris, Éd. de Minuit.
- OSTER, D. [1997a]: *La Gloire*, Paris, P.O.L. éditeur;
- [1997b]: *L'Individu littéraire*, Paris, PUF;
- [1991]: *Stéphane*, Paris, P.O.L. éditeur.
- REGARD, F. [1999]: « Les mots de la vie: introduction à une analyse du biographique », dans F. Regard (dir.), *La Biographie littéraire en Angleterre (XVII^e-XX^e siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 11-30.
- RENAULT, A. [1989]: *L'Ère de l'individu*, Paris, Gallimard.
- ROBERT, L. [2004]: « Quand la vie est littérature. Parcours de la biographie depuis 1840 », dans D. Lafon et al. (dir.), *Approches de la biographie au Québec*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes, tome XII », 15-37.
- VIART, D. [1999]: « Filiations littéraires », dans J. Baetens et D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Actes du colloque de Calaceite (6-13 juillet 1996), Paris/Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 115-139;
- [2001]: « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n°263, juillet-septembre, 7-33.

DANIELLE LAGACÉ

Le travail de Danielle Lagacé est difficile à situer dans la trame de l'art actuel. Il est trop savant pour être classé parmi les arts populaires et, sans qu'il soit consacré à un médium de prédilection, sa matérialité constitue un piège pour le regard superficiel, piège dont seule l'étude des signes et des citations permet de s'échapper.

Bien que l'artiste utilise des matériaux « pauvres », sa stratégie de citations iconographiques s'appuie sur les mondes architectural, historico-culturel, religieux, naturel et mythologique. À partir aussi de la littérature, des contes et des mythes, en passant par la chanson actuelle, le cinéma, le théâtre et les livres d'histoire de l'art, elle puise dans tout ce qu'elle reconnaît, dans tout ce qui la touche, sans exercer de hiérarchie consciente, si ce n'est émotionnelle.

Une des influences significatives demeure celle de Frida Khalo, surtout dans la manière dont cette artiste mexicaine affirmait son hybridité. Danielle Lagacé a repris à son compte cette capacité de métisser des mondes en principe étrangers l'un à l'autre : architecture, corps, nature, références religieuses, etc.

Toutes ces strates de citations inscrites sur des corps évoquent aussi un rituel, une volonté de juguler la crainte et de viser la perfection par la répétition d'un même geste. Malgré la distraction qu'induisent les multiples formes, textes et matériaux qu'elle utilise, son travail porte spécifiquement sur l'humain, et plus particulièrement sur les femmes, à travers la représentation de leur corps. Plus que tout autre dispositif, celui des « épingles parures » suggère, avec les têtes vues à l'extérieur, le luxe des broderies de fil de métal et des images de civilisation ; en revanche, les pointes apparentes à l'intérieur des formes témoignent d'une agressivité refoulée, de colère, et même du mal. Ces tensions, intérieur-extérieur / beauté-cruauté, font écho au travail de plusieurs femmes artistes actuelles, comme celui de Louise Bourgeois ou de Kiki Smith, pour ne citer que celles-là.

Danielle Lagacé tourne ainsi autour de plusieurs concepts reliés à la psyché des femmes ; on peut dire qu'elle tend à ériger un panthéon constitué de celles qui ont su aller au-delà des conditions sociales de leur temps. Dans cette perspective, son travail récent souligne comment les mystiques ont trouvé un échappatoire original à la condition féminine en exploitant des ressources intérieures. Ses œuvres transforment, transcendent et aussi réhabilitent l'univers mental féminin en remontant des généalogies fictives et fécondes.



*Andrée Lemieux, directrice du Centre d'exposition de l'Université de Montréal
Denyse Roy, professeur à l'École de design industriel, Université de Montréal*

Ce texte, dans une version plus étendue, a d'abord paru en 2005 dans le catalogue d'exposition de Danielle Lagacé intitulé *Trois fois passera, un thésaurus*.

















LES ILLUSTRATIONS

Page 65 • *Le Cercle* (La Fille papillon) (détail), 2001-2003 (46 x 104 x 53 cm). Page 66 • *Niche à prière*, 2002-2003, 106 x 42 x 28 cm. Page 67 • *Robe maison et tapis de sortie II*, 2001-2003, 163 x 227 x 92 cm. Page 68 • *Jeune Fille* (détail), 2001-2003, 145 x 20 x 25 cm. Page 69 • *Tour cocon au sol II*, 2000-2003, 71 x 51 x 121 cm. Page 70 • *Le Poisson*, 1997, 155 x 36 x 27 cm. Page 71 • *Le Poisson* (détail). Page 72 • *Le Cercle* (Arbre coronarien) (détail), 2001-2003, 48 x 74 x 56 cm. Page 73 • *Robe maison et tapis de sortie II* (détail). Page 74 • *Dôme II*, 1998, 81 x 63 x 48 cm; *Dôme I*, 1998, 63 x 43 x 43 cm.

PHOTOGRAPHIES Gilles Roux.



LE CORPS DU PÈRE

LE SENS DE LA « GRÂCE » DANS *LE PORNOGRAPHE* DE BERTRAND BONELLO

JOHANNE VILLENEUVE

D'entrée de jeu, le film de Bertrand Bonello, *Le Pornographe*¹, résume la carrière de son héros principal par le biais d'une voix *off*: Jacques Laurent, né en 1950 à Lyon, a commencé à tourner des films pornographiques au début des années 1970. Il en a tourné une quarantaine jusqu'en 1984. Son dernier projet, inachevé, devait s'intituler *L'Animal*. Il s'agissait d'une chasse à courre, au milieu d'une forêt, dont la proie était une jeune fille. Un film, nous dit-on, « à la limite de l'abstraction ». Ici s'arrête la narration au passé, tandis que l'image nous plonge au cœur d'un présent aussi froid que théâtral: invités au château d'un couple d'amis, Jacques et sa femme Jeanne s'apprêtent à dîner. On apprend que le pornographe a depuis peu repris du service après plus de quinze ans d'interruption. Jacques tourne donc ses films, mais perd la confiance de son producteur qui se voit dans l'obligation de diriger les acteurs à sa place. Il se sépare de Jeanne et entreprend de construire sa propre maison sur les terres avoisinant le château de son ami. Cependant, tout comme le film *L'Animal* qu'il ne réalisera jamais mais qu'il porte en lui, la maison demeure en plan, et Jacques passe d'infinis moments à arpenter le terrain, à le quadriller de cordes entre lesquelles il circule avec circonspection, comme entre des murs imaginaires. Il décrit à son ami la construction à venir en esquissant des gestes vagues, comme ceux qui lui servent à diriger les acteurs de ses films. La vie entière de Jacques semble se concentrer ici: dans l'inachèvement de toute chose et l'incomplétude des gestes et de la transmission – moment de suspension qui s'étire sur le fil entier d'une existence. Le film s'achève sur la longue confession de Jacques à une journaliste.

Parallèlement à ce double « retour » qu'effectue le personnage principal (retour sur soi que suppose la confession et retour à la pornographie), le film raconte le retour du fils prodigue prénommé, ironiquement, Joseph. Effarouché en apprenant la véritable profession de son père, le fils avait autrefois quitté la maison pour ne plus revenir. Son retour évoque cette fois une réconciliation possible avec le père: nous les voyons déambuler dans Paris au fil de rencontres discrètes et de conversations parcimonieuses. Malgré les retrouvailles, quelque chose demeure irrémédiablement troublé entre le père et le fils. Outre le suicide de la mère – ils s'arrêtent ensemble devant l'immeuble où celle-ci s'est défenestrée quand Joseph

était enfant –, un obstacle demeure entre les deux hommes: «En regardant mon fils, confesse Jacques à la journaliste à la fin du film, je vois mon père». Or, que peut léguer un père à un fils qui détient déjà, à son égard, l'autorité morale? En effet, le fils s'était autrefois fait accusateur en réaction à la profession du père, mais sa révolte ne tient pas d'une dialectique émancipatrice: Joseph quitte l'université, part à la campagne avec sa fiancée à qui il fait un enfant au milieu des champs. Dans la plus pure tradition pastorale, le jeune couple vit à la campagne, dans ce qui semble être une humble chaumière. Cet attachement presque désespéré du fils «Joseph» à la Sainte Famille contraste radicalement avec l'attitude du père dans ses années de jeunesse. Jacques Laurent appartient à la génération de Mai 68; le choix de la pornographie n'est pas étranger aux revendications de l'époque. Le film thématise la «révolte estudiantine», mais dans une version actuelle, toute négative – comme on le dirait d'un négatif photographique: il nous présente d'abord Joseph au milieu des jeunes universitaires dont les revendications à l'endroit de la génération qui les précède frôlent le nihilisme, comme si Mai 68 avait interrompu la chaîne des légations et des affrontements intergénérationnels, rendant caduque toute prise de position politique. *Le Pornographe* cristallise donc le conflit des générations dans ce qu'il a d'actuel et de paradoxal: la confusion entre les pères et les fils, à première vue, semble troubler le tracé de la filiation en même temps qu'elle empêche tout véritable rejet du passé.

La filiation suppose toujours deux trajectoires interrogatives: «d'où je viens?» et «que ferai-je advenir à mon tour?». En ce sens, elle déborde le geste d'une transmission. Elle repose sur une sorte de redoublement, car il s'agit de savoir non seulement ce que le père léguera au fils, mais aussi ce que le fils retiendra du père afin d'être capable à son tour de léguer. Ainsi en est-il du sens métaphorique de la filiation: l'artiste, par exemple, doit à son mentor de lui avoir permis de transmettre son art à son tour. L'apprenti acquiert son métier sous la conduite du maître, et vient un temps où il doit symboliquement

tuer le maître. Une trame entière des études freudiennes se joue là, parfois confusément: meurtre du père, horde des fils, versions œdipiennes des rapports entre les pères et les fils. Il s'agit aussi du motif privilégié de la modernité et qui découle du désir d'advenir au monde par soi-même. Mais, chaque fois, la figure du père est là, prête au retournement.

Or, dans *Le Pornographe*, la relation entre le père et le fils suppose une entorse au principe simple que constitue ce *retournement*: le père semble n'avoir jamais assumé son rôle, comme s'il avait délibérément, toujours déjà, choisi de mourir en fils. Il demeure symboliquement neutralisé. Ce qui reste de lui n'est plus qu'une tâche abstraite, dont l'accomplissement demeure néanmoins requis par le fils. Pour entrer dans la sphère paternelle, le fils doit donc retrouver le maillon perdu par le père au lieu de l'affronter pour s'y conformer. Il doit devenir le père de son père et refonder la famille, la reprendre par-delà le père; il doit, par la même occasion, se retourner contre lui-même. Cet impératif est magnifiquement illustré par un plan dans le film, alors que Joseph se dirige vers la piste de danse d'une discothèque. Sur une chanson des Rita Mitsuko, il commence très lentement à bouger avant de se laisser happer par la musique. Le corps de Joseph offre alors un spectacle inusité, soit celui d'une danse de plus en plus convulsive, accentuée par un traitement de l'image tout à fait singulier par rapport au reste du film. À très grande vitesse, le corps semble imploser ou se déchaîner, voire s'annihiler dans l'image, si bien que les composantes de l'image commencent à échapper au spectateur qui ne saisit plus qu'une agitation de gestes abrégés, puis de formes hachurées jusqu'à l'abstraction. Joseph échappe pour ainsi dire à l'image, comme le père échappe à sa place, à son *lieu propre*.

Jacques Laurent, en effet, se trouve confiné à la posture du fils; il est à la recherche du père ou, du moins, de *quelque chose* qui viendrait contrer sa neutralisation. L'hypothèse que je souhaite formuler est que cette neutralisation de la figure paternelle agit dans le film tel un trope ou un révélateur permettant

de saisir le propre de la filiation, comme s'il s'agissait de pousser le retournement de la relation entre père et fils jusqu'à son paroxysme pour en dévoiler la signification. Cette stratégie – et avec elle les multiples retours qui constituent la trame narrative du film – aurait pour fonction de dévoiler la structure fondamentalement aporétique de la filiation².

Toute filiation comporte une tache aveugle qui est le corps du père. Son paradigme n'est pas la maternité, dont la manifestation signifiante est l'immanence, mais la paternité, fondée sur la transcendance nominale, sur un hiatus (ou une distance) entre le corps du père et la génération. Comme on sait, le nom assigné à l'enfant constitue le don du père, le signe d'une alliance³ et d'une appartenance à une lignée, mais aussi un acte de mise au monde, puisque c'est par lui que l'enfant se voit «compris» (dans tous les sens du terme) dans une communauté. Mais le corps du père échappe à cette relation; plus précisément, il est en creux dans le lien symbolique que constitue la filiation. Si la filiation est à la paternité ce que l'enfantement est à la maternité, ce ne peut être qu'à ce second degré symbolique (second mais néanmoins fondamental), car le corps du père demeure absent à la relation⁴. *Quelque chose* le re-présente, mais qui engage une multitude de signifiants et de présences: le Nom, la Loi, la Lettre, le corps collectif, le corps social. En d'autres termes, ce n'est jamais le corps *propre* du père qui *lie*, mais le *lien* (la filiation) qui produit le corps du père: son image, son signe, sa voix. De la filiation découle donc une multitude de corps symboliques. Le père a le don d'être là sans y être *incarné*, de se révéler à travers les manifestations du Verbe, au cœur d'une séparation qui fonde pourtant le lien – ce dont témoigne avec force le geste qui consiste à couper le cordon ombilical du nouveau-né⁵. Aussi, le corps du père renvoie-t-il à l'idéalité du symbole, à son caractère abstrait, à cette «pureté» du signe. On ne peut retracer ce corps originaire, cette corporalité initiale sans passer par le voilement du signe. Si le corps du père constitue la tache aveugle, faut-il alors s'aveugler pour y accéder⁶? Tout passe donc par une mise à l'épreuve du regard.

LE SENS DE LA GRÂCE

Il apparaît que la forme du dévoilement conditionne le film de Bonello. Car si le métier de pornographe consiste à mettre à nu, la confession procède elle aussi d'un dévoilement, d'une révélation. Celle de Jacques Laurent concerne au premier chef l'acuité du regard et s'attarde précisément sur l'acte sexuel comme acte de révélation: «Parfois, dit Jacques à la journaliste qui l'interroge, il y a des actrices qui font passer dans le plan quelque chose de complètement fou, d'assez violent et de très poétique». Il arrive qu'une actrice lui fasse ainsi monter les larmes aux yeux:

Dans mes films, vous pouvez toujours aboutir à quelques secondes de beauté, même si vous trouvez que le reste est terriblement laid. Pourquoi? Parce que c'est du sexe à l'état pur. Et par conséquent il y a là quelque chose d'humain.

Cette confession rappelle ce que la théorie esthétique de William Hogarth désignait par le «*je ne sais quoi*»⁷ et qui tient lieu de critère de définition de la «grâce», catégorie esthétique particulièrement florissante au XVIII^e siècle. En effet, c'est bien à la grâce qui passe dans l'image que se réfère Jacques Laurent quand il dit: «Il y a des actrices qui font passer dans le plan quelque chose de complètement fou, d'assez violent et de très poétique». Cette phrase mobilise à elle seule l'existence entière du protagoniste; elle en rassemble toutes les visées. Jacques Laurent n'attend plus que cela, de la vie comme de son «art»: une sorte de révélation entre l'esthétique et l'éthique. Au centre de ce film dont le traitement de l'image ne cesse de rappeler le classicisme – contrastant en cela de manière ironique avec le thème de la pornographie –, vient jouer cette ineffable possibilité d'un «quelque chose qui passe»; la géométrie trop parfaitement lisse des coordonnées de l'espace-temps, celle des lieux ou des relations entre les êtres laissent entrevoir des failles et des écueils où quelque chose d'autre peut s'imposer au regard. L'univers «classicisant» de Bonello multiplie les bifurcations, les accidents, les retournements. Ainsi en est-il de Joseph lorsqu'il glisse dans le mouvement

inattendu de la convulsion rythmique, ou encore du plan qu'esquisse Jacques de sa future maison et qui, loin de circonscrire les lieux d'un avenir prévisible comme il devrait en être justement d'un *plan*, ouvre l'existence sur la béance de la nouveauté et de l'inconnu. Du classicisme le plus épuré peut éclore la révolte des formes; dans la crudité du sexe à l'état pur naît la beauté idéalisée.

Dans un entretien accordé à la revue *Hors Champ*⁸, Bertrand Bonello témoignait de son sens de la bifurcation: «On prend un sujet de société, la pornographie, mais on l'utilise comme point de départ de l'intime, pour aller ailleurs». Cet «ailleurs», il le revendique aussi pour son film *Tiresia*⁹. Celui-ci s'ouvre sur la déambulation nocturne des prostitués dans le Bois de Boulogne, avant de transporter le spectateur dans le huis clos d'une maison, puis en pleine campagne, là où Tiresia, l'ancien prostitué, est devenu devin. Dans les deux films, le domaine de la sexualité la plus trouble et celui de la pureté se rejoignent; le principe de cette bifurcation vers l'ailleurs, le jeune réalisateur le conçoit en fonction d'une quête de sens à l'égard du mythe et du sacré, là où toute famille prend racine. *Tiresia* reprend le thème mythique de la divination comme corollaire de la cécité (les yeux de Tiresia ont été crevés), et *Le Pornographe* s'élève à la dimension sacrée de la sexualité. Mais ce qui frappe dans ces films, c'est la présence de la Sainte Famille reconstituée: *Le Pornographe* en rejoue de manière fantasmatique l'impossible trinité; *Tiresia* s'achève sur les figures retrouvées de la vierge et de l'enfant. Dans les deux cas, le film ne constitue qu'un lent passage vers cet ailleurs, en apparence d'autant plus surprenant que Bonello revendique son athéisme¹⁰. Ce qui hante alors l'œuvre entière, c'est l'insistance à saisir la «pureté» ou, plus précisément, la «grâce» – jamais nommée dans les films, mais réitérée à travers ses motifs et ses stratégies narratives, son esthétisme et sa recherche formelle – et qui se lie inextricablement à la structure de la famille, à la filiation et au sacré.

Le *topos* de la «grâce», si cher à l'esthétique de W. Hogarth, se décline dans le film selon diverses

trajectoires qui rejoignent à plus ou moins long terme ces deux domaines que sont l'esthétique et l'éthique, parfois distinctement, parfois confusément. La pureté que recherche tant le pornographe n'est pas *quelque chose en soi*, mais une certaine faculté de passer, la qualité de quelque chose *qui passe*, un voilement/dévoilement, une sorte d'épreuve, mais aussi l'épreuve même de l'origine en tant qu'elle fonde le sens: en termes évangéliques, elle désigne la grâce – ce qui arrive par la grâce se passe des aléas de la matière. Or voilà bien le nœud aporétique de la filiation, là où s'affrontent et se contrarient le «d'où je viens?» et le «que vais-je léguer?»: comment et à partir de quoi dois-je concilier «le sexe à l'état pur» auquel je dois d'être au monde et l'idéalité d'un «visage»¹¹, d'un «nom» apte à transcender la simple présence et la corruption des corps?

L'esthétique de la grâce, depuis la Renaissance italienne, prescrit une certaine «joie d'exister». Du grec *kharis*, la grâce désigne alors une certaine beauté du monde, entendue comme une «générosité», une bienveillance, une bonté toute proche de cette valeur primordiale que constitue l'hospitalité chez les Grecs. Mais la conception qui en découle à partir de la Renaissance n'est pas exempte d'ambiguïtés. S'appuyant sur la *gratia* latine, elle traduit une attitude aussi bien spirituelle que physique. Le charme devient synonyme de la grâce. Celle-ci témoigne encore d'une ambiguïté entre la nature et l'artifice, car la *leggiadria* contenue dans la poésie amoureuse est associée au dressage de l'animal. Ainsi compare-t-on la femme désirée à l'animal dressé, d'où les associations nombreuses entre la femme et la biche¹² dans cette littérature. Cette resémantisation de la «grâce» offre une piste particulièrement intéressante à la lecture du film de Bonello, quand on sait que le pornographe tourne, pour son film inachevé, une chasse à courre dont la proie est une jeune fille. Le film nous en montre d'ailleurs quelques plans. La jeune fille-biche courant dans la forêt, poursuivie par les chiens et les hommes, devient emblématique de cette «grâce» qui confond le naturel et l'artificiel, la légèreté et la cruauté de l'existence. Les images de cette chasse à courre mélangent d'ailleurs habilement le réalisme

documentaire (la jeune fille courant, les hommes et les chiens à sa poursuite) et l'abstraction (un *travelling* latéral dont la vélocité produit un effet stroboscopique intense et prive le regard spectatorial de ses repères : les arbres de la forêt traversent si rapidement l'image qu'ils en décomposent l'espace et en neutralisent la force de figuration).

Mais, en vertu d'une dérive étymologique l'associant à *legge* (loi), la *leggiadria* devient, vers la fin de la Renaissance, synonyme de « mesure »¹³. La grâce s'impose telle une règle, celle de la concordance qu'est supposée viser la nature¹⁴. Le film de Bonello opère un télescopage des deux orientations de la *leggiadria*, soit vers la légèreté et vers la loi, tout en travestissant celle-ci. En effet, le père et le fils se rejoignent dans cette impulsion aporétique entre la « beauté du monde », son exaltation, et une loi morale à laquelle ni l'un ni l'autre n'arrive à se plier conformément à ses propres désirs. Le père semble souhaiter changer de vie et quitter sa femme ; le fils quitte la ville pour une vie pastorale avec sa fiancée ; mais tous deux demeurent captifs de l'aporie. Le film entier s'inscrit dans la recherche d'un idéal de beauté abstraite et de pureté sauvage. Certes, Bonello puise dans l'héritage platonicien qui conçoit la beauté des formes en fonction de leur pureté, comme les abstractions des figures sensibles¹⁵ ; mais il ne cesse pour autant de renvoyer cette idéalité à la concrétude la plus vulgaire : celle du corps, de son usure, mais aussi celle du « sexe à l'état pur ». À la lumière de ce qui a été dit plus haut, on peut se demander si l'idéalité dont il est question ne remonte pas à cette tache aveugle que constitue le corps du père : Jacques étant devenu le « fils » de son fils, quelque chose manque de l'ordre du père et dont la perte, justement, se manifeste dans les moindres gestes des deux hommes. Ce *quelque chose*, seule la « grâce » peut le faire miroiter, comme il en serait d'une image dans le miroir, c'est-à-dire une image *retournée*. Ainsi, contre toute attente, pour ne pas dire « gratuitement », c'est dans le visage de l'actrice porno qu'elle apparaît.

En amont de sa version esthétique, la grâce est d'abord la solution théologique à l'absence du corps

du père dans la filiation. Elle est le fondement de l'alliance entre Dieu et l'humanité. En l'occurrence, il s'agit de comprendre comment l'homme peut être l'enfant de Dieu (qu'il désigne nommément son « père » : « Je proclamai : Yahvé, tu es mon père, car tu es le héros de mon salut »¹⁶). C'est en effet la grâce (le « salut ») qui offre à la théologie le moyen de sémantiser le hiatus qui sépare le fils du père et les unit symboliquement. Elle est par excellence le « don » fait par le père au fils, œuvre « gratuite » s'il en est, car aucun dessein du père ne peut être exploré sans mettre en danger la relation entre le père et le fils. Il ne s'agit pas d'occulter le désir du père, mais de le voiler. La grâce consiste en effet à réitérer – de manière tout à fait tautologique, il faut en convenir – la coupure entre le père et le fils, afin de mieux la faire accepter comme Loi, c'est-à-dire comme lien (*tu es lié à Moi*), d'où la filiation. Le terme hébreu est *chén* (« JHVH, le Seigneur, fait grâce ») : il indique « une action concrète et efficace, celle qui permet à un homme de vivre, en dépit de tout ce qu'il est ou fait »¹⁷. Mais la grâce offre surtout la possibilité d'une nouvelle vie : « la grâce de Dieu permet de rencontrer les autres, sans que les haines passées ou les tensions du présent puissent jamais produire de séparation ni de solitude définitives »¹⁸. Elle fonde donc la possibilité même d'une communauté et renvoie à l'état d'innocence. Gratuitement¹⁹ offerte par le père, elle est, en quelque sorte, la manifestation d'un *désintéressement*, d'un corps absent – pas d'intérêt, pas d'investissement, pas de corps.

Ironiquement, c'est à ce désintéressement que s'intéresse le personnage principal du film de Bonello (ce que fait passer le visage d'une actrice dans l'image le fait *gratuitement*). Son retour à la pornographie rejoint cette quête paradoxale du désintéressement, de la pureté, de l'abstraction, comme si, en tant que « fils éternel », il lui fallait s'abstraire de son corps et de ses désirs afin d'approcher à son tour, par la négative, le corps impossible du père. Seule la grâce – ce qui passe gratuitement dans l'image – permet cette absolution, puisqu'elle est un véritable « don d'innocence » en ce qu'elle a le pouvoir d'effacer le péché²⁰, de gracier le

coupable. Comme l'entendait saint Augustin à la suite de saint Paul, on ne fait pas le bien pour recevoir la grâce, mais parce qu'on l'a reçue. Se noue alors la filiation, l'alliance à partir du don parabolique²¹ que constitue la grâce, car celle-ci fait obéir à la loi divine : il s'agit d'un « apparaître » issu de la faculté même du père (ou de Dieu) de *s'abstraire* (le devenir-symbolique du père), le « primat de Dieu dans l'acte surnaturel »²².

Quand Jacques Laurent déclare à la journaliste venue l'interviewer : « J'ai le corps lourd, vous comprenez ? En regardant mon fils, je vois mon père », il fait appel à cette « grâce », à cette force d'abstraction pourtant capable de transfigurer concrètement le réel ; à cette force de retournement dont l'efficace consiste à renouveler l'existence et à délivrer de la culpabilité. En tant que fils éternel, il demande à être libéré de son corps ; en tant que père déchu, il appelle au pardon.

LE CORPS DU PÈRE

Ainsi, au moment où on ne s'y attend pas, l'image accède à la pureté : elle lie l'humain à l'humain. Le dévoilement ultime se ferait donc dans l'image pornographique, mais *a contrario*, alors que tout est crûment exposé : ici encore, le retournement structure l'image, car la pureté du signe rejoint la matérialité crue des corps. Cette nudité produit, de manière inattendue, un « voilement » (*quelque chose passe dans l'image*), lequel agit toutefois comme le dernier dévoilement possible : l'effet de la grâce, soit la manifestation ou l'efficacité d'une présence *in absentia*. On comprend pourquoi l'image – et en particulier l'image cinématographique dont le propre, avec l'image photographique, est de rendre présents les absents – convient parfaitement à l'élaboration esthétique de la grâce théologique. L'image pornographique est au centre du film de Bonello parce que, bien que conçue comme le degré zéro de l'image cinématographique (puisqu'elle est censée tout dévoiler), elle réussit néanmoins à faire passer cette présence *in absentia*. Elle atteint ce degré de pureté de l'image en montrant *le sexe à l'état pur*. Elle expose avec toute sa force et toute son ironie la « gratuité » inhérente à la grâce.

Mais qu'est-ce que *le sexe à l'état pur* ? Au cœur de sa confession, Jacques Laurent révèle ce qu'il appelle « le centre du porno » : la fellation. Parce que l'image de la fellation implique aussi un visage – signe indéniable d'une humanité –, elle offrirait une part inégalable d'authenticité. Le sexe à l'état pur est donc, paradoxalement, une sexualité de visage ! Quelque chose d'authentiquement humain – puisque les animaux ne pratiquent pas la fellation –, mais juste au seuil de l'animalité. Or, par le biais du visage dans l'image, *quelque chose*, pour paraphraser Bela Balazs²³, arrache le spectateur à l'espace pour le placer directement *en face* d'une expression. Perçue comme en dehors des conventions spatio-temporelles, cette expression semble « parler d'elle-même », ne renvoyant qu'à sa propre efficacité. Le sexe qui devient visage, pure expressivité se déroband à l'espace-temps, voilà précisément ce dont Bonello trace, tout au long de son film, l'immense parabole : un parcours vers l'ailleurs. Si l'image de la fellation permet au pornographe d'accéder à la grâce, à ce qui lui est *propre*, c'est bien parce qu'elle traduit la rencontre de deux visages en cet *ailleurs* – le profil d'une actrice sur lequel quelque chose peut « passer » et le gros plan d'un sexe qui révèle l'expressivité étrange d'un autre visage. Entre ces deux expressions, quelque chose peut enfin *passer*, l'accident même d'une transmission entre un visage et un sexe, dont on peut dire qu'ils opèrent normalement aux deux extrêmes de la sémantisation du corps : le visage fait signe vers une intériorité qui échappe à l'enveloppe corporelle ; le sexe, à l'autre bout de la gradation du corps, synthétise de manière métonymique la pure corporalité.

Le film, compris dans son entièreté, n'accède à la perfection d'une telle image que paraboliquement, non pas en insistant sur les images pornographiques au milieu desquelles apparaîtrait la grâce, mais en suivant plutôt les errances de Jacques Laurent entre un plateau de tournage où règne l'ennui et une vie intime dépourvue de désir. Il a bien quelques velléités, la conscience de devoir combler certains besoins, parfois même l'envie précipitée de suivre une inconnue dans la rue, d'entrer clandestinement dans

son appartement et de la surprendre avant de s'excuser et de sortir. Mais, chaque fois, ce qui pourrait se muer en désir déprime; et la caméra s'attarde à capter, dans le corps du personnage, les signes de l'abdication. En brisant l'enchaînement des désirs et en se présentant lui-même au centre de l'image, le pornographe devient une pure humanité nouée de contradictions et d'affects. Contradiction, parce que Jacques Laurent, s'il ne désire plus, cherche néanmoins quelque chose.

La phrase est emblématique: «J'ai le corps lourd, vous comprenez? En regardant mon fils, je vois mon père». Or, que cherche donc Jacques Laurent en retournant à la pornographie, au moment où le fils revient à lui? Le rythme très lent du film rend plus insistante l'image d'un corps qui peine à se déplacer: les gestes de Jacques sont particulièrement calculés – on insiste sur ces longs plans le montrant en train de planifier sa future maison; et le spectateur est d'autant plus frappé à la vue de ce corps que l'acteur incarnant Jacques est une icône de la jeunesse d'autrefois: il s'agit de Jean-Pierre Léaud que les cinéphiles ont suivi depuis son enfance et dont l'image traduit maintenant la cruauté du temps. Mais qu'est-ce qu'un corps au cinéma?

La théorie du cinéma s'est beaucoup intéressée au corps que produit la spectature: corps imaginé et imaginaire du spectateur, ce que Jean-Louis Schefer appelle «le centre de gravité» dont se déchargerait le spectateur devant l'écran, si bien que le corps deviendrait aussi fluide que l'image en mouvement du film²⁴. C'est que le corps du spectateur serait en quelque sorte redéfini par la matérialité singulière de l'image cinématographique. Jean-Pierre Esquenazi insiste sur le fait que «la matière cinématographique ne peut pas être touchée»²⁵. Le film de Bonello permet un double questionnement à l'égard de cette absence et de cette présence du corps: d'abord à cause de sa matérialité filmique, en tant qu'il décharge le spectateur de son centre de gravité; ensuite d'un point de vue plus réflexif, parce qu'il fait voir à travers le personnage même du pornographe, *celui qui regarde* et qui, à un second niveau, incarne le regard même du

spectateur compris sur l'échelle d'une vie consacrée à une forme pure de cinéma, une forme idéalisée dans la mesure où on ne déroge pas aux règles de la pornographie sans risquer de rompre le pacte de la spectature. La non-possibilité du toucher délimite précisément la pornographie et lui confère, contrairement à ce que la vulgate pourrait en dire, un fort caractère ascétique. C'est bien dans la mesure où on ne la touche pas que l'image pornographique se permet de tout dévoiler. La pornographie est, de cette manière, anti-érotique, parce qu'elle évacue le désir; sur le plan optique, elle comble le spectateur de tous ses désirs: l'objet est toujours déjà là, dévoilé, sans secret, sans cette «remise en question» propre à l'érotisme qui, selon Bataille, impliquerait un «déséquilibre de l'être»²⁶. Le caractère sériel de la pornographie, l'intensité dépressive de ses codes répétitifs, toujours attendus, c'est le contraire de l'érotisme par lequel s'intensifie le vivant sous le joug permanent de *thanatos*. Au cœur de la pornographie, on trouverait plutôt l'absence de la mort, car où la mort est absente, tout est mort, d'où le parallèle fréquemment souligné entre le cadavre et la pornographie – le cadavre étant à la mort ce que la pornographie est à l'érotisme.

Dans le film de Bonello, la pornographie devient emblématique des rapports ascétiques que Jacques entretient avec sa femme (il ne la touche jamais), mais elle l'est encore plus des relations à distance qui caractérisent la société contemporaine, comme si celle-ci avait perdu le sens de l'alliance et de l'autorité: à plusieurs reprises, le film s'arrête sur des passants qui se croisent sans contact, des gens qui se parlent au téléphone cellulaire sans qu'on les entende ou qui dansent seuls au milieu de la piste. Cette absence de relation véritable et cet ascétisme culminent avec la déclaration politique faite par les étudiants de la Faculté que quittera Joseph et qui consiste à opposer le silence au bavardage et au bruit ambiant parce que, prétendent les étudiants au milieu d'une réunion où personne justement ne s'écoute,

[ç]a fait des années qu'on veut nous dire qu'on est là pour constater un échec. Que tout ce qui a été mis en place ne

fonctionne pas et qu'on paye pour les libérations passées. Alors voilà. On nous demande d'assister tranquillement en tant que spectateur à une faillite générale dont on deviendrait les acteurs. [...] – Est-ce qu'on est assez bien pour que la société nous aime? – J'ai entendu dire que tout cela nous a permis d'être une génération de privilégiés. – Se taire. C'est ça l'ultime protestation.

C'est donc le mutisme d'une génération entière qui s'impose dans le film (on écrira sur des affiches cette pétition pour une opposition silencieuse). Dans ce contexte, la quête de Jacques Laurent retrouve son sens politique, longtemps après Mai 68 et la dégradation d'un idéal de liberté. En revanche, le corps social trouve dans le corps de Jacques l'expression inespérée de son ascétisme et de sa résignation volontaire. Le classicisme, dont fait preuve le film sur le plan de sa photographie et de son traitement sonore, répond de cette conjoncture. Jacques Laurent trouve dans la pornographie les moyens d'une écriture du politique que les étudiants dédiés au silence trouvent dans l'écriture des tracts. Puisque la pornographie exige une résignation volontaire à des règles, à des codes bien précis et à des stéréotypes affichés, elle devient par excellence le lieu de l'ascétisme. L'image pornographique en devient abstraite à force de corporalité condensée, de « pureté » sexuelle et de sérialité. C'est précisément à l'intérieur de ces règles que le pornographe va chercher à déjouer toutes règles, comme ces étudiants qui réagissent à l'impossibilité de la transmission par le silence et l'abnégation. Aller au fond des conventions pour les occuper de l'intérieur, être ascétique jusqu'à l'abstraction la plus pure, voilà en quoi se rejoignent le corps collectif et le corps individuel: chercher la pureté, mais sans désir, en toute disponibilité, guettant l'accident au milieu de ce qui est prévisible: ce *quelque chose* que fait passer le visage d'une actrice et qui fait violence sans que la convention du plan n'en souffre.

Est-ce à dire que toute filiation passe par un effacement du corps par le corps? La filiation scelle le voilement du père, sa symbolisation, en même temps

qu'elle force à reconnaître l'efficacité concrète dont elle dépend. Dans le film, qu'il faille passer par l'ascétisme et l'abstraction pure, afin de retracer le corps du père, ne laisse pas d'étonner à première vue. Mais c'est bien ainsi que se définit la grâce au cœur de l'aporie filiale: par quoi donc est tenu ce lien entre les hommes sinon par la nature abstraite du père, dont l'action *doit* demeurer concrète. Car n'est-ce pas cette nature symbolique, voilée du père qui fonde toute filiation? Or, la grâce possède la double propriété d'être à la fois gratuite et autoritaire, abstraite et efficace, visible et invisible. Elle est la meilleure illustration de l'efficacité du signe. Ne porte-t-elle pas en elle le destin de toute création et de tout engendrement, puisque tout peut se transformer au moindre de ses effets?

LA FILIATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE BONELLO

On peut se demander à quelle filiation se rattache cette œuvre cinématographique portée par la grâce. La filiation devient, au sens plus largement métaphorique, le lien intangible qui unit deux pensées, deux œuvres, quelque chose qui passe entre les êtres sur le modèle idéalisé d'un lien intergénérationnel. Elle désigne alors une relation au-delà des liens du sang ou de la chair, mais qui rappelle celle-ci au point de s'y substituer et de s'y confondre. La réponse exigerait à elle seule un autre article. Mais il importe d'en fournir ici quelques éléments.

À l'instar des rapports de filiation décrits dans son film, Bonello ne peut manquer de constater l'impasse dans laquelle s'inscrit le cinéma d'auteur contemporain, en particulier en France²⁷. La question devient alors celle-ci: comment faire un cinéma d'auteur après le néoréalisme et la déferlante Nouvelle Vague dont la postérité dure toujours? Comment y revenir sans s'enfermer dans des formes pétrifiées? En d'autres termes, selon quels rapports de filiation peut-on poursuivre une œuvre encore originale et contrer les pères à partir de leur propre héritage sans singer leurs aspirations révolutionnaires? Le contraste avec la Nouvelle Vague est frappant: le cinéma de Bonello renoue avec le mythe et son formalisme est ascétique,

voire classique. Mais surtout, ses thèmes sont indéniablement tournés vers le sacré. Il est donc plus proche d'un Tarkovski que d'un Resnais, mais ne manque pas de rappeler Godard et Truffaut sans le ludisme qui les caractérise. Mais c'est sans doute à Pasolini qu'il faut relier l'œuvre de Bonello²⁸. Dans les deux cas, la revendication est nette pour un «cinéma de poésie»²⁹. Bonello ne revendique pas la modernité, mais la possibilité d'exprimer, à l'instar des grands mythes, les pulsions qui animent les humains et la figure du Destin qui les relie au sacré. Mais alors que le jeune cinéaste insiste, en entrevue, sur l'héritage laissé par les Grecs, son œuvre évoque de manière plus explicite la figuration christique et la mythologie propre au catholicisme (nous avons déjà souligné la présence de la Sainte Famille dans ses films). La référence à Pasolini intervient alors davantage; elle renforce à la fois la filiation entre les deux cinéastes et les liens programmatiques qui existent entre les deux projets artistiques. Bonello déclare :

*S'il y a un rapprochement avec Pasolini à faire, c'est dans la réappropriation d'une structure ancienne pour produire une lecture du monde contemporain, où la sexualité est présente. Plutôt que ce terme, je préfère parler de l'intime comme fenêtre sur le monde. Dans ce cas je trouve que la sexualité et le doute font bon ménage.*³⁰

Les deux cinéastes interrogent le mythe à partir des fondements sacrés de la sexualité, ce qui renvoie nécessairement à la question de la filiation. Or, la conception que se fait Pasolini du cinéma est aussi révélatrice de la visée esthétique-éthique de Bonello. Selon lui, le cinéma est fondé sur un «patrimoine de signes» (les «im-signes») et constitue en cela un langage. Mais la communication audiovisuelle est «sauvage»³¹, prévient Pasolini, c'est-à-dire «à la limite de l'humain»³². On retrouve là les préoccupations de Bonello qui en reprend les termes exacts dans son film : dans la pornographie, il y aurait quelque chose de terriblement laid et de très beau à la fois, «[p]arce que c'est du sexe à l'état pur. Et par conséquent il y a là quelque chose d'humain». Le travail du cinéaste-

poète consiste, selon Pasolini, à tirer les im-signes du chaos, à les mettre en système. Mais surtout,

*[...] le cinéma, ou le langage des im-signes, a une nature double : il est à la fois extrêmement subjectif et extrêmement objectif (jusqu'à une insurmontable et ridicule vocation naturaliste). Les deux moments de cette nature coexistent étroitement, au point de n'être pas dissociables pour les besoins de l'analyse.*³³

La langue, pour Pasolini, et *a fortiori* la langue cinématographique qui n'est nulle autre que la langue de la réalité, est «une abstraction... concrète»³⁴. Voilà le paradoxe pasolinien d'une «langue pure» du cinéma. *Le Pornographe* hérite de ce paradoxe qui révèle dans la nature même du cinéma la double possibilité d'une corporalité désincarnée et d'une idéalité en tant que «sexe». En outre, à la force symbolique du film s'allie la présence concrète, voire lourde, d'un corps : celui de Jean-Pierre Léaud qui prend les traits de Jacques Laurent. Quand celui-ci déclare à la journaliste venue l'interviewer : «J'ai le corps lourd, vous comprenez? En regardant mon fils, je vois mon père», le spectateur entend Jacques mais il voit aussi Jean-Pierre Léaud qui, depuis la toute première image du film, signe un retour difficile sur sa propre image. Les initiales de Jean-Pierre Léaud (JPL) se mêlent à celles de Jacques Laurent (JL) au centre desquelles vient se replacer le «P» du pornographe, formant à nouveau JPL. On a coutume de voir, dans le visage souvent monumental de la star, quelques morceaux figés d'éternité. Or, par sa fixation dans le document que constitue un film, l'éternité prend elle-même le visage du passé et se prête d'abord au regard nostalgique : car c'est une éternité perdue dont le spectateur formule à la fois le regret et la possibilité en tant qu'ouverture sur le temps. Dans cette ouverture médiatique passent les diverses figurations de la corruption, de l'usure, de la fatigue. Le film de Bonello enferme le corps de Jean-Pierre Léaud dans un extraordinaire classicisme – un classicisme paradoxalement révolutionnaire et iconoclaste. Avec lui, c'est l'icône de la Nouvelle Vague qui s'expose aux aléas du temps, qui montre l'usure d'un corps et les affections d'un visage étrangement empreint de ce

qu'il n'est plus. Les gestes de Léaud possèdent encore cette qualité d'indéfinition que les spectateurs des années 1960 et 1970 leur connaissaient, marquant alors l'acteur de manière indélébile: quand il parle, Jean-Pierre Léaud esquisse avec les mains et les bras des gestes souvent délicats, liés à des explicitations souvent vagues; sa démarche méditative donne l'impression qu'il marche constamment au-dessus du sol, posant le pied dans la zone imprécise d'une argumentation jamais aboutie; sa posture atypique est celle d'un homme fureteur dont la tête précède partout le corps. La parole est facile à Léaud qui n'a cessé d'improviser dans ses rôles, projetant le masque de l'acteur assuré doté d'un corps longtemps juvénile – pourtant le geste cherche toujours sa mesure. La parole elle-même se jette en pâture, exposant, telle la nudité d'un corps exposé, la fragilité d'une image publique. Entre l'image publique et l'image intime de Léaud, on le sait depuis *Les 400 Coups* de Truffaut, la frontière est mince. Dans *Le Pornographe*, à l'indéfinition s'ajoute cette fois l'inachèvement qui, avec le poids des années, confère à l'acteur une intensité nouvelle, une présence grave. L'image fait signe vers cette dépréciation physique.

C'est sur cette présence que j'aimerais conclure, parce qu'à la manière de ces actrices de la porno qui

font passer quelque chose dans l'image, le corps de Jean-Pierre Léaud fait passer quelque chose qui dépasse la corporalité de Jacques Laurent. C'est un impossible démêlement de générations et de temps qui saisit le spectateur à la vue de ce corps où se reconnaît encore la candeur juvénile, mais comme traversée de part en part par la fatigue des époques et des images d'Épinal. C'est cette réalité abstraite, dont parle Pasolini, qui passe ici et transfigure l'image à la manière de la grâce. C'est en ce sens que le film de Bonello, après avoir esquissé une critique du politique, ouvre sur l'horizon plus élargi d'une critique d'une époque d'abord et avant tout sensible aux images. Sur un tel horizon où tout semble déjà consommé, où la désobéissance semble toujours déjà réifiée, récupérée sous la coupe codifiée des images, où toute révolte fait figure de révolutions passées, le spectateur de Bonello peut encore chercher, à la limite de l'abstraction, ce qui déraile dans le classicisme avoué du film: la pure présence d'un corps qui, tel qu'enfoncé en lui-même, fait *passer* quelque chose qui échappe pourtant radicalement à la mise en forme de l'image et à toute pulsion scopique. Étrangement alors, c'est la pudeur de l'image qui passe, comme si passait précisément et gratuitement ce qui se refuse au désir du spectateur.

NOTES

1. *Le Pornographe*, réal. B. Bonello, France, 2000.
2. Que la structure de la filiation soit aporétique n'entrave en rien son efficacité.
3. Voir à ce sujet J.-C. Sagne, *La Loi du don. Les figures de l'Alliance*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997.
4. Dans un ouvrage consacré à la mémoire des morts, J.-H. Dechaux insiste sur le lien entre filiation et existence : « La filiation rappelle qu'être c'est exister, c'est-à-dire littéralement "sortir de". Si l'on s'en tient au sens étymologique du mot latin *existere*, l'existence désigne le mode d'être de celui qui reçoit son être d'un autre être que lui. En d'autres termes, on existe à partir de quelque chose et la filiation est typiquement ce à partir de quoi la vie et la mort peuvent prendre sens. Par conséquent, il est juste de dire que la filiation institue le sujet » (*Le Souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, PUF, coll. « Le lien social », 1997, p. 310). Il me paraîtrait trompeur de confiner la filiation à l'existence au sens de « sortir de ». Compris littéralement, cela occulterait la place du père dans la filiation au profit de celle de la mère, car c'est bien de la mère que l'enfant sort quand il vient au monde. Or « recevoir son être d'un autre » engage la formulation du « don », ce qui n'est pas exactement la même chose que « sortir de ». On sait bien que, lorsque l'enfant sort du corps de la mère, la *coupure* qui se produit a pour corollaire la confirmation d'un lien symbolique qui émane du don, d'un désir d'accueillir, d'introduire, de « faire entrer » – ce dont le baptême confirme d'ailleurs l'importance en en réitérant le geste.
5. Au sujet de la Loi du père et du cordon ombilical, voir le célèbre ouvrage de D. Vasse, *L'Ombilic et la Voix*, Paris, Seuil, 1974.
6. Tout *Cedipe* est là.
7. W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London, J. Reeves, 1753, p. xiii; l'expression « je ne sais quoi » est en français dans le texte.
8. *Hors Champ*, site Internet de la revue, septembre 2004, entrevue accordée le 17 octobre 2003 à G. Lafleur dans le cadre du Festival du nouveau cinéma et des Nouveaux Médias de Montréal.
9. *Tiresia*, réal. B. Bonello, France et Québec, 2002.
10. Voir l'entrevue dans la revue *Hors Champ* (déjà citée).
11. La fiancée de Joseph est, plus souvent qu'autrement, désignée par un gros plan de son visage. L'idéalité a comme présence, dans le film, celle d'un visage aussi pur qu'énigmatique.
12. Voir Politien qui trouve dans la femme et la biche une grâce commune, faite de préciosité et d'élégance (A. Politien, *Le Stanze*, Milan, Garzanti, 1992 [c1478]).
13. Voir le *Dictionnaire Robert* en ligne (robert.bydep.com); le *Dictionnaire étymologique* en ligne (italien) au [www.etimo.it0term=leggiadro]. Pour le meilleur exemple, on se reportera au Livre du Courtisan de Castiglione, *Le Livre du Courtisan (Il libro del cortegiano)*, Paris, Éd. Gérard Lebovici, 1987 (trad. en français par A. Pons d'après la version de G. Chappuis, 1580).
14. D'où, on le sait, les règles de la perspective albertienne. Les séquences du film, où l'on voit Jacques planifier sa future maison, atteignent presque le pathétique d'une telle *leggiadria*, voire sa caricature dépressive : c'est bien le regard mis en perspective, celui de l'architecte et de l'arpenteur, dont on saisit alors le caractère velléitaire. Le spectateur comprend qu'à travers l'élaboration pathétiquement abstraite de cette demeure, le héros consomme l'échec de la famille et prépare sa propre mort.
15. Voir Platon, *Philèbe*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, 51c.
16. Voir G. Ravasi, *La paternité de Dieu dans la Bible*, Saint-Maurice, Éd. Saint-Augustin, 2002, p. 35. Celui-ci se réfère à la Bible Si 51, 10.
17. Voir « Grâce » dans *L'Encyclopædia Universalis*, 1995, p. 512.
18. *Ibid.*
19. Tant dans sa version latine (*gratia*) que grecque (*kharis*) et hébraïque (*chén*), la grâce désigne une faveur gratuitement exprimée par un être supérieur envers un être inférieur. Il en sera donc ainsi de la grâce exprimée par Dieu, mais aussi par l'empereur ou le roi envers le condamné à mort (voir A. Richardson, *A Dictionary of Christian Theology*, Philadelphie, Westminster Press, 1969, p. 147). Saint Augustin soutient que « la grâce ne se mérite pas ; elle est un don gratuit » (L. Bovy, *Grâce et liberté chez saint Augustin*, Montréal, Frères des écoles chrétiennes, 1938, p. 68 ; voir saint Augustin, *Epistolæ*, 194, c. II, n.4-7).
20. Voir saint Augustin, *De Diversis Quæstionibus ad Simplicianum*, Turnhout, Typographi Brepols, 1970, I.I, q.1, n.2.
21. La parole du Christ, fils de l'homme et présence terrestre du Seigneur Dieu, est justement parabolique parce qu'à l'image de son père, son « apparaître » ne peut se présenter que « voilé ».
22. L. Bovy, *op. cit.*, p. 63.
23. Voir B. Balazs et la théorisation du gros plan au cinéma dans *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977 (1930), p. 130-156. G. Deleuze a repris les théories de Balazs pour les rattacher de manière plus significative encore à l'expressivité du visage (« L'image-affection : visage et gros plan », *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983, p. 125-144.)
24. Voir J.-L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.
25. Il se demande alors si cette immatérialité conduit nécessairement à faire de l'image cinématographique une « image absente » (J.-P. Esquenazi, *Film, perception, mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 95-110).
26. Voir G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, UGE, 1964, p. 27.
27. Bonello est installé au Québec depuis plusieurs années, mais ses films s'inscrivent résolument dans la France contemporaine. Il n'est pas considéré, jusqu'à nouvel ordre, ni en France ni au Québec, comme un cinéaste québécois, malgré la contribution institutionnelle québécoise à sa production.
28. Ce que fait avec justesse la revue *Hors Champ* dans l'entrevue consacrée à Bonello, déjà citée.
29. Le terme est repris par Bonello lui-même dans une sorte de plaidoyer publié dans la revue *Séquences* (« Éloge de l'ennui », Montréal, n°205, novembre/décembre 1999) et paru sur Internet (www.revuebalthazar.com ; site consulté le 16 mars 2005) : « je prône un cinéma de poésie ancré dans le réel, mais qui touche à l'abstraction, un cinéma de l'intime et non du familier, un cinéma de la dignité, de l'abandon et de la perdition contre un cinéma de la maîtrise et de la manipulation ». Rappelons qu'un chapitre du livre de P. P. Pasolini s'intitule « Le cinéma de poésie » (*L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976).
30. Entrevue avec B. Bonello, revue *Hors Champ* (déjà citée).
31. Pasolini, *op. cit.*, p. 137.
32. *Ibid.*, p. 141.
33. *Ibid.*, p. 143.
34. *Ibid.*, p. 209.

CONSTRUCTION DANS LA FILIATION

W OU LE SOUVENIR D'ENFANCE

ANNE ÉLAINE CLICHE

*J'ai tant souffert d'être «le fils», que ma première œuvre ne peut être
que la destruction totale de tout ce qui m'engendra (le bourreau,
thème connu, automaïeutique).*

Georges Perec à Jacques Lederer, le 7 juin 1958¹

«LE LIVRE DE LA DÉFILIALITÉ»²

On a tellement étudié, commenté et analysé l'autobiographie de Georges Perec, qu'il paraît sans doute bien ambitieux d'espérer ajouter à cette somme quelque contribution que ce soit. Et pourtant... La lecture de *W ou le souvenir d'enfance*³, malgré les lumineux éclairages produits par les travaux sur les avant-textes⁴, sur Perec et la psychanalyse⁵, sur Perec et la judéité⁶, sur le traitement de la mémoire, de l'histoire, sur l'invention de l'identité ou l'écriture concentrationnaire⁷; malgré les commentaires nombreux qui ont établi les rapports d'analogie et de divergence entre la description de l'île W et les camps nazis, et qui ont reconnu dans la fiction une manière singulière – métonymique? allégorique? – de raconter l'anéantissement de la mère; malgré, donc, cette abondance d'articles, de monographies, de collectifs, la lecture de ce livre demeure toujours énigmatique.

Que reste-t-il à dire? Je ne sais trop. Mais ce qu'il y a d'inquiétant – d'intéressant et d'étonnant – avec *W ou le souvenir d'enfance*, c'est que nous gardons l'impression, quand ce n'est pas la certitude, que ce livre est en reste de toute lecture, qu'il nous a échappé, que la perte qui s'y inscrit est devenue celle-là même que nous ressentons devant lui. Perte, déperdition, désertion, dérobement qui, certes, ressemble à un jeu, comme toujours chez Perec, mais s'éprouve aussi comme une agression, une entreprise de destruction, alors que tout, dans ces pages, se donne pour restauration, fantasme, réparation. S'il s'agit d'un témoignage, son statut est pour le moins problématique, puisque le «témoin» est un enfant juif, caché puis baptisé pendant la guerre, seul survivant de sa lignée, le père étant «mort pour la France», au début des hostilités, et la mère déportée, disparue dans les cendres d'Auschwitz.

De tous ces événements, le « témoin » n'a rien vu, et n'a découvert la vérité, d'ailleurs insaisissable, qu'à la fin de l'Occupation⁸.

Je reprends donc à mon tour cette lecture, pour m'y perdre sans doute, mais peut-être avant tout pour entendre quelque chose de la filiation qui accède rarement à ce mode radical d'exposition et d'exhibition que pratique Perec; mode selon lequel la représentation est détournée et pourtant frontale, manifestement faussée, masquée, et cependant offerte dans la violence trouble d'un registre où la pudeur ne contredit en rien l'obscène. Il s'agira donc de relire cette écriture volontairement cryptique, voire encryptée, qui se dispose d'ailleurs elle-même, avec ruse et candeur, comme un travail d'interprétation à saisir dans sa puissance d'acte, de fiction, de *construction*, pour parler comme Freud qui désignait ainsi l'interprétation psychanalytique au moment où elle propose au sujet un fragment d'histoire inventé – voire faux – tenant lieu de souvenir de quelque événement dont « rien » ne subsiste, et qui en prend la place⁹.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec noue deux narrations. L'une en italique qui met en scène l'histoire de Gaspard Winckler et le fantasme de l'île W, l'autre en caractères romains prise en charge par Georges Perec qui raconte l'enfance, la mort du père, la disparition de la mère, quelques souvenirs de la rue Vilin, puis la vie en zone libre, en pension à Villard-de-Lans, alors qu'il est recueilli par la famille de la sœur du père. Ce sont ces deux « trames », l'autobiographie d'enfance fragmentée en petits chapitres et la fiction W rédigée elle aussi en brefs chapitres reconnaissables à leurs caractères italiques, que Perec tisse en alternance. Cette écriture s'organise dès lors selon un processus qui met en résonance des mouvements manifestement contraires: d'une part, celui d'une fiction linéaire soutenue, dans laquelle Gaspard Winckler se voit confier la mission de retrouver un enfant sourd-muet porté disparu à l'occasion d'un naufrage près de la Terre de Feu, enfant dont il aurait reçu l'identité après sa désertion, lors de son refuge en Allemagne; d'autre part, celui

d'une dissémination et d'une recollection de bribes plus ou moins précises de souvenirs reformulés et commentés jusqu'à l'annulation.

La mission de Gaspard Winckler trouvera une conclusion imprévue après une brusque interruption qui clôt la première partie du livre et laisse en blanc le fragment autobiographique que l'on attendait. Cette conclusion compose la seconde partie de la fiction en organisant, chapitre par chapitre, la description minutieuse de la société W, île présumée du naufrage. Malgré sa fidélité à la linéarité narrative qui le rattache de toute évidence à l'histoire de Gaspard Winckler (le vrai et le faux), le récit de la vie à W apparaît pourtant sans commune mesure avec ce qui le précédait. Les deux trames alternées du début, qui aboutissent brusquement, au milieu du livre, dans un trou représenté par trois points de suspension entre parenthèses et placés au centre d'une page blanche, reprennent en effet, après ce blanc, leur jeu d'alternance, mais sur un autre registre. En quatrième de couverture, Perec a pris soin d'indiquer que c'est

[...] dans cette rupture, cette cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente, [que] se trouve le lieu initial d'où est sorti ce livre, [à] ces points de suspension [...] se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture.

Mais le livre se divise encore sur un autre plan qui correspond à trois temps de l'écriture: deux courts textes apparaissent, en effet, en caractères gras dans la première partie autobiographique et se présentent comme « datant de plus de quinze ans » (Wse: 45-46). Ils sont commentés par vingt-six notes contemporaines de la rédaction des fragments autobiographiques (1971-1974). On peut donc supposer que ces textes remontent aux années 1956-1957. Ils constituent une tentative de rassembler les informations que le sujet détient respectivement sur son père et sur sa mère; informations fragilement compilées à partir de photos et de commentaires approximatifs. L'histoire de Gaspard et de W remonte, quant à elle, à la publication en feuilleton que Perec a livrée à la revue de Maurice Nadeau, *La Quinzaine littéraire*, entre septembre 1969 et août 1970.

Pour sa part, le narrateur Perec, travaillant à partir de documents divers et fragmentaires, se présente comme frappé d'amnésie, dépositaire de souvenirs morcelés, désarrimés et pour la plupart incertains. Il joue manifestement l'association libre, la remémoration en acte. L'assertion quasi triomphale, qui ouvre cette trame autobiographique et qui ressemble autant à une plainte qu'à un défi – « Je n'ai pas de souvenir d'enfance » (Wse: 17) –, est présentée comme la phrase-écran derrière laquelle il se serait longtemps protégé, caché, voire disculpé d'une histoire d'autant plus dure à reconnaître qu'elle serait douloureuse ou impossible à reconstituer. Cette phrase installe ostensiblement l'écriture de ce livre dans le registre du « rien » à recouvrer comme à recouvrir, elle tient lieu de causalité à ce qui se donne ici pour depuis toujours empêché et soumis au travail incessant de (re)construction.

Je n'ai pas de souvenir d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes: j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent. Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré: sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire [...] qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente? [...] L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question [...] j'en étais dispensé: une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place: la guerre, les camps. (Wse: 17)

Cette autobiographie ne constitue pas cependant le point de départ du livre; elle survient dans l'écho d'une première écriture, toute fantasmatique et fictive, qui ouvre le livre sur un ton singulier, marqué par le doute, dont le travail de mémoire serait en quelque sorte la conséquence, le produit ou, plus précisément encore, la solution.

*Tout ce travail autobiographique, dira en effet Perec, s'est organisé autour d'un souvenir unique qui, pour moi, était profondément occulté, profondément enfoui et d'une certaine manière nié.*¹⁰

On apprendra que c'est le souvenir d'un fantasme oublié, puis retrouvé un soir à Venise, qui est repris dans la seconde partie de cette histoire d'enfant perdu-recherché. Le narrateur, Gaspard Winckler, raconte pour commencer comment, ayant déserté et obtenu une fausse identité, il reçoit, de la part d'un personnage obscur nommé Otto Apfelstahl, d'abord une lettre au blason énigmatique qui le convoque à l'hôtel Berghof, puis la mission de retrouver le corps disparu de l'enfant dont il porte le nom. La rencontre avec Apfelstahl constitue toute la première partie de ce feuilleton qui donne son cadre à la seconde, entièrement consacrée à la description de l'île W située au large de la Terre de Feu et gouvernée par l'idéal olympique.

À treize ans, j'inventai, racontai et dessinaï une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. En dehors du titre brusquement reconstitué, je n'avais pratiquement aucun souvenir de W. Tout ce que j'en savais [...] la vie d'une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu. [...] Je retrouvai plus tard quelques-uns des dessins que j'avais faits à treize ans. Grâce à eux, je réinventai W et l'écrivis, le publiant au fur et à mesure en feuilleton [...]. W ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme ressemble à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement. (Wse: 18)

Il faudra dire ici, bien sûr, ce que permet de penser cette réécriture d'un fantasme infantile oublié. Ce qu'elle suppose aussi de restauration, de rédemption et de négation. Mais ce que le livre nous apprend dès l'ouverture, c'est le « cheminement » qui a conduit du fantasme au feuilleton, puis à la composition d'une structure qui reprend intégralement le texte du feuilleton pour y intercaler, suivant une discrète technique de concordances, des fragments autobiographiques qui trouvent leurs points de « suture » dans la matrice fictionnelle¹¹. Dans la trame

autobiographique, la scène de la séparation à la gare de Lyon, entre l'enfant – envoyé par un convoi de la Croix-Rouge en zone libre – et sa mère, apparaît comme un point de butée de la mémoire incapable de retrouver le souvenir de la mère, de son corps, de son visage, de son attachement à l'enfant¹². Tous les systèmes d'attache et de suspension évoqués dans le livre semblent d'ailleurs se substituer au lien, impossible à reconstituer, que serait la main de la mère tenant celle de l'enfant.

Conséquemment, les filins, suspentes et autres systèmes d'accrochage qui occupent les souvenirs, et dont la description détaillée du fonctionnement semble procurer un intense plaisir, constituent une véritable métaphore; on ne s'étonnera pas de les retrouver convertis en instruments de torture dans le fantasme W. Si la filiation se définit minimalement comme ce qui nous rattache aux ascendants et aux descendants et nous inscrit dans un *continuum* généalogique, les « fils rompus », qui sont au principe de la parole de Perec, provoquent une déclinaison de la filialité sur le mode de la « filature » et du roman policier. Ce qui est recherché est aussi bien la mémoire et l'origine que l'enfant abandonné, ou mort ou survivant, qu'est ce Gaspard Winckler ayant donné son nom au déserteur anonyme qui dit « Je » avant de s'abîmer à son tour dans la voix *off* qui préside à la description « ethnologique » de l'île W. C'est ce « lieu » W, magistralement exhumé dans ce livre, et pourtant obstinément irréparable, que je souhaite traverser comme un désert: celui de la filiation, autant dire celui déserté par la filiation et devenu zone de travail de la défiliabilité. Il s'agira de voir comment le fantasme infantile passe à l'écriture, et donc à un second degré de symbolisation, en maintenant à vif la jouissance en cause. Il s'agira de voir comment, dès lors, quelque chose de « l'enfant survivant » du rêve, pour reprendre l'expression de Freud qui trouve ici une portée doublement signifiante, demeure – à notre « surprise » – actif dans la jouissance de l'adulte écrivain, et ce, malgré les nombreux énoncés du narrateur autobiographe, qui prétendent corriger, ajuster, rectifier la vision d'enfance¹³.

L'ENFANT-PÈRE

La découverte de la tombe de mon père, des mots PEREC ICEK JUDKO suivis d'un numéro matricule, inscrits au pochoir sur la croix de bois, encore tout à fait lisibles, m'a causé une sensation difficile à décrire: [...] l'étonnement de voir mon nom sur une tombe (car l'une des particularités de mon nom a longtemps été d'être unique: dans ma famille personne d'autre ne s'appelait Perec) [...].

(Wse: 58)

La reprise fictionnelle du fantasme infantile, recadré par l'histoire de Gaspard Winckler partant à la recherche de « celui qui lui a donné son nom », est en soi une épreuve, autant pour celui qui écrit – les avants-textes gardent la trace de cette souffrance aiguë attachée à l'écriture de W¹⁴ –, que pour quiconque s'aventure dans cette lecture, innocemment livré au discours qui se construit comme un leurre et bientôt comme un piège. La voix narrative désormais masquée – est-ce celle de l'enfant retrouvé vivant sur l'île, le vrai Gaspard Winckler? ou celle du faussaire? ou celle de l'enfant mort ET survivant qui ne peut parler qu'à partir de cette place excentrée? –, cette voix, donc, apparemment impersonnelle et imperturbable, entame la description de la société W entièrement soumise aux lois du sport. La froideur scientifique du narrateur, obsessionnellement occupé à transmettre les calculs et les chiffres sur lesquels se règlent les corps soumis aux impératifs de la compétition, se révèle peu à peu dans sa complaisance maniaque qui apparaît bientôt entretenir une complicité de structure avec le système abject qu'il décrit. Le lecteur est d'ailleurs lui-même conduit insidieusement à entrer dans les rouages d'une jouissance à laquelle il s'aperçoit trop tard avoir goûté. Une sorte de jubilation retenue, d'admiration réservée, imprègne en effet la présentation prétendument objective des règles qui sévissent à W; présentation qui étale au grand jour les « symptômes » perequiens par excellence: classer, dénombrer, répertoire, combiner, agencer; véritable étalage des contraintes qui, chez Perec, sont fonction d'engendrement et de création, et qui trouvent dans ce fantasme recomposé une

application corporelle directe. Leurre, piège et cruauté seraient bien les modalités du roman familial perequien.

Tout se passe comme si la contrainte oulipienne trouvait enfin, dans cette fiction d'olympiades, sa matière première qui est corps et, ce faisant, corps de la lettre. Lisant Perec, il faut toujours en passer par une interprétation de la lettre – pour ne pas dire par une lecture à la lettre – à laquelle nulle herméneutique ne saurait correspondre. Et c'est encore la lettre, la dimension littérale du fantasme-fiction, qui engendre, dans *W ou le souvenir d'enfance*, l'autobiographie, l'histoire ou sa mémoire, et non l'inverse¹⁵. La filiation perequienne n'est donc pas tant généalogique que littérale (et littéraire), comme on le verra. L'effacement quasi radical des parents, des ancêtres, non seulement de la mémoire de l'écrivain, mais aussi de sa quête de l'origine, montre bien qu'à la question «D'où suis-je venu?», ne répond pas tant une lignée, une transmission, un héritage, qu'une fiction qui trouve sa texture aussi bien dans la construction d'un fantasme entièrement mû par le «W» que dans la corporéité tyrannique de la lettre: qu'elle apparaisse toute seule comme cette fausse lettre hébraïque qui se donne pour le premier souvenir (*Wse*: 27)¹⁶; qu'elle soit frappée d'interdit, comme le «E» dans *La Disparition*, ou, au contraire, devenue obligatoire, comme le «E» dans *Les Revenentes*; qu'elle soit surtout l'enjeu de contraintes et de torsions, de calculs ou de métamorphoses, au point de faire de l'écriture le terrain de violences et de massacres incessants. La filiation perequienne est jonchée de cadavres – certes, comme toute filiation –, mais ces cadavres sont constamment soumis à la violence symbolique que s'impose l'écrivain dans son travail de résurrection-assassinat, selon lequel c'est le symbolique lui-même qui est visé, sa puissance combinatoire quasi infinie et révélée par la lettre, sa fonction opératoire inconsciente.

Cette violence meurtrière – par ailleurs si manifeste dans *La Vie mode d'emploi* et dans *La Disparition* – passe en effet par le maniement obsédé de la lettre, support de l'homophonie, mais aussi

enjeu d'un retranchement du sens et du langage. La lettre, on le sait, n'est pas déchiffrée en tant que telle dans l'acte de lecture qui, justement, nécessite ce refoulement du littéral pour produire l'assomption du sens. La fascination de Perec pour les mots croisés, son engagement dans la fabrication des grilles (fabrication qui précède la formulation des définitions), qu'il éprouve comme un «système de contrainte primaire où la lettre est omniprésente mais d'où le langage est absent»¹⁷, apparaît comme une entreprise de vidage du sens, effet d'un désir d'emprise sur le symbolique. On peut certainement dire, de là, que toute l'écriture de Perec est formellement hantée par la filiation, par le désir d'en découdre avec la filiation pour ne pas dire d'en rendre le découstu, d'en jouer la cassure, la brisure, pour enfin pouvoir la dire et s'en faire le signataire:

*Dans le caveau des miens, plongeant mes pas nocturnes/ J'ai compté mes aïeux suivant leur vieille loi/ [...] À peine une étincelle a relui dans leur cendre/ C'est en vain que d'eux tout le sang me fait descendre ;/ Si j'écris leur mémoire, ils descendront de moi.*¹⁸

Les conditions de la mémoire sont posées, dans *W ou le souvenir d'enfance*, à partir de diverses stratégies qui vont de la description minutieuse de photographies et, plus généralement, de l'usage répété d'un matériel fragmentaire et de documents «officiels» dont il s'agit de rendre compte, sur le mode le plus objectif possible, à l'écriture fictionnelle décrivant un système totalitaire exempt de toute référence manifeste ou explicite à l'histoire personnelle de celui qui raconte. Ces deux «méthodes» semblent vouées à l'échec, la mémoire refusant toute restauration et ne libérant jamais que ces «points d'encrage», c'est-à-dire ces «lieux» par où elle s'est abîmée¹⁹. Or, ces lieux sont des lettres: W, X, E, H, etc., composant tout un alphabet secret et fictif qui ne cesse d'être mis à l'épreuve depuis que l'écriture occupe, dans la vie de Perec, la place du commencement:

J'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture: le souvenir est mort à l'écriture;

l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.
(Wse: 63-64)

Cette écriture qui tient lieu de filiation, on l'a certes reconnue dans ses effets nombreux d'engendrement, où l'intertextualité prend, pourrait-on dire, fonction de Père et fait Loi sur tout le texte perequien²⁰. Je voudrais ici faire entendre la part obscure qui fabrique du Père avec l'«enfant survivant» qu'on retrouve, comme le soulignait Freud, *avec surprise* dans le rêve et qui, chez Perec, fait retour dans l'écriture fictionnelle.

*La «surprise» (Überraschung) dont Freud fait état atteste suffisamment le fait que cette survie n'aille pas de soi [...]. Pourquoi une telle surprise? À un premier niveau de lecture on peut attribuer cette réaction au fait que, selon l'opinion courante, le devenir-adulte est représenté comme abandon ou destruction de l'enfance. D'où l'étonnement devant la survie d'une enfance qu'on aurait pu croire enterrée. Mais l'expression weiterlebens (encore vivant) peut également renvoyer, si on la situe dans le paysage imaginaire déployé dans L'Interprétation des rêves, à toutes ces menaces infanticides planant sur l'enfant. [...] Il y a certes une différence décisive entre le weiterleben (vivre encore, continuer à vivre) et le überleben (survivre), mais, dans l'une comme dans l'autre expression, la continuation de la vie est rencontrée comme surprenante, comme faisant saillir les menaces mortelles qui surplombent cette vie sursitaire.*²¹

Il est certain que l'infanticide est au noyau du fantasme infantile qui produit l'écriture de W²². Et cet infanticide comme menace et désir, mais aussi vœu accompli, réalisé dans l'histoire du sujet, détermine le registre de cette fiction. C'est la mise à découvert de ce qui, dans ce texte, est à la fois voilé et dévoilé, qui permettra d'approcher la violence, la cruauté, la vengeance et la haine qui opèrent dans la filiation. Les motions et impulsions qui se trouvent, par cette écriture spécifique, exposées en négatif à défaut d'être formulées, on pourrait croire que, chez Perec, elles tiennent lieu d'histoire autant qu'elles donnent lieu à des histoires... décalées, «à côté» de leur surgissement. C'est ce singulier destin, cette manière qu'a l'écrivain d'en faire sa chose «absente»,

sa matière fuyante, qui finit par les «rendre», les inventer, assurément méconnaissables, re-crées qu'elles sont par le jeu, les contraintes, les miroirs, les cadrages.

Perec envisageait le travail de défiliation pour son premier roman, autant dire au principe même du passage à l'écriture, du devenir-écrivain, comme «l'achèvement définitif des spectres du passé»²³. Mais de quoi s'agit-il au juste? D'automaïeutique, ou encore d'auto-engendrement, thème connu en effet. Toutefois, cette pratique apparaît ici inséparable de la torture – souffrance et blessures à soutenir –, dont le dispensateur et bourreau est cet «inengendré fils de personne» (Wse: 25) désirant encore et toujours se faire maître de sa naissance et de sa destinée. On peut déjà entrevoir le programme sadomasochique que ce travail suppose.

*Car imaginer W, c'est fatalement en devenir d'une certaine manière responsable: on fait travailler en soi, même si c'est dans la douleur, le bourreau virtuel; on ressuscite le lien abject qui lie la victime au tortionnaire.*²⁴

On doit relire W, l'histoire de l'île et de ses olympiades, comme l'invention d'un lieu pour accomplir cette destruction... inachevable, qui ne trouve d'ailleurs pas d'autre achèvement que l'interruption au bout d'un crescendo impitoyable.

FORT/DA

*L'enfant avait une bobine en bois avec une ficelle attachée autour. [...] il jetait avec une grande adresse la bobine, que retenait la ficelle, par-dessus le rebord de son petit lit [...] où elle disparaissait, tandis qu'il prononçait le son o-o-o-o riche de sens [«parti»(fort)]; il ramenait ensuite la bobine [...] en tirant la ficelle et saluait alors sa réapparition par un joyeux «voilà» (Da).*²⁵

Il y a, dans W ou le souvenir d'enfance, un mouvement, une oscillation qui s'apparente au fort/da de l'enfant freudien – c'est-à-dire à un jeu de jeter/reprendre, faire disparaître/retrouver, lâcher/rattraper –, actualisé par une écriture alternée et différentielle. D'une part, un récit d'aventures linéaire qui tourne au

catalogue de lois perverses; d'autre part, un récit de souvenirs arrachés au néant, annulés par le doute ou encore falsifiés. Quelle part représente le *fort* (loin), et quelle part le *da* (voilà)? Dans la dialectique du jeu qui met en mouvement la bobine (la mère) perdue puis retrouvée, il semble que tout s'organise pour faire du fantasme-fiction W le lieu de retrouvailles, puisque Gaspard Winckler, le faux, l'adulte, est envoyé en mission pour trouver Gaspard Winckler, le vrai, l'enfant, et que l'histoire de l'île W arrive bel et bien en lieu et place du récit de cette potentielle (re)trouvaille. Mais de quelles retrouvailles s'agit-il, au juste? Le récit autobiographique qui a les caractéristiques du lointain, de l'oublié, de l'effacé, du disparu, et qui s'écrit manifestement dans le style du «souvenir-écran», ne nomme pas tant la perte qu'il la joue, l'actualise. Oui, ce sont bien les parents qui sont perdus, morts. Oui, ce sont la mère et le père qui manquent cruellement à cet enfant nommé Georges Perec. Et oui, c'est bien cet enfant «sourd-muet», aboli dans le naufrage de l'Histoire, qui reste en souffrance du texte et des mots pour souffrir. Est-ce à dire pour autant que ce sont eux qui sont retrouvés et même qu'il faudrait retrouver? Et qu'est donc ce «Eux» que Perec a vocalisé en «E» pour à la fois en liquider la trace, en abolir la présence, et ressusciter l'impératif de leur mémoire par la puissance d'un interdit (*La Disparition*)? C'est à cette lettre encore qu'est dédié W ou le souvenir d'enfance, («Pour E»), comme s'il s'agissait en effet d'écrire pour rendre compte de ce qu'ils furent et dont il ne reste rien... que le rien. «Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien; [...] je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes» (W_{se}: 63).

Chez Perec, retrouver ce n'est jamais que trouver une piste nouvelle, la forme inédite et inespérée d'une énigme insoluble et insistante, quand ce n'est pas tout simplement trouver la mort, en l'espèce du massacre, du meurtre, du naufrage ou de la disparition. Ce statut du *da* (voilà) est en quelque sorte bien particulier, puisque ce qu'il s'agit de retrouver, ce sont bien sûr les traces d'une disparition, les contours et

les bords d'un évanouissement, d'un rien qu'il faut bien reconnaître pourtant comme sien, non pas tant comme nom – car le nom se décline, se porte, se ramifie, s'étymologise, s'échange – que comme corps ou comme voix (corps de l'enfant aboli dans le temps, voix qui pouvait porter ce corps, l'envelopper, l'abriter). C'est bien cette voix que Perec a cherchée, a re-trouvée; une voix qui devait bien lui venir de quelque part et qu'il a déposée dans le corps de la mère fictive, la *cantatrice* Caecilia Winckler, qui accompagne l'enfant au moment du naufrage, cantatrice qui est aussi à l'origine de cette histoire W, puisque c'est elle qui aurait fait transmettre les papiers de son enfant au déserteur réfugié. Cette voix perdue semble en tout cas se retrouver par l'écriture, une écriture que le «voilà» perequien désigne à merveille:

[...] il rabâchait sans fin un mot idiot qu'il n'arrivait jamais à saisir: *voilà, ou voislà, ou voyou, ou voyal?* qui, par associations provoquait un amas, un magma incongru: substantifs, locutions, slogans, dictons, tout un discours confus, brouillon, dont il croyait à tout instant sortir, mais qui insistait, imposant l'agaçant tourbillon d'un fil vingt fois rompu, vingt fois cousu, mots sans filiation, où tout lui manquait, la prononciation, la transcription, la signification, mais tissant toujours un flux, un flot continu, compact, clair: impact sûr, intuition, savoir s'incarnant soudain dans un frisson vacillant, dans un flot qu'habitait tout à coup un signal plus sûr, mais qui n'apparaissait qu'un instant pour aussitôt s'abolir.²⁶

Je veux entendre ce passage de *La Disparition* comme celui qui décrit le plus admirablement l'écriture de Perec, à la fois engluée dans l'interdit de la mémoire, égarée dans les jeux de mots incongrus, les locutions, les lipogrammes et anagrammes, et tissant avec art, assurance et brio son flot de parole limpide, juste et insaisissable. «Mots sans filiation», écrit Perec, mots sans autre filiation que la contrainte qui les engendre et qui est la part la plus rusée, la plus habile de la torture toujours liée au travail d'abolition, de destruction totale évoqué plus haut, et qui n'est pas sans susciter, on le comprend maintenant, un retour de l'aboli, surgi comme «un signal plus sûr», et déjà inaudible. On comprend que c'est précisément cette

maîtrise qui permet à l'enfant du jeu, comme le disait Freud, de se dédommager pour le renoncement pulsionnel, que lui impose le départ de sa mère, en inversant sa passivité devant les événements en un rôle actif.

*Mais l'on peut encore proposer une autre interprétation. En rejetant l'objet pour qu'il soit parti, l'enfant pourrait satisfaire une impulsion, réprimée dans sa vie quotidienne, à se venger de sa mère qui était partie loin de lui.*²⁷

On verra ici comment le livre de Perec actualise, de manière remarquable, cette vengeance devenue « jeu ». Il ne faut d'ailleurs jamais manquer de rappeler que, dans ce lancer/tirer de la bobine, ce sont les vocables (o-o-o-o/a-a-a-a) qui inscrivent la marque différentielle qui procure le « gain de plaisir » ; ce sont bien les signifiants, et donc ce qui « encre » l'enfant dans la Loi symbolique (le Père), qui tracent l'incise, les bords du trou par où la mère peut disparaître.

Le livre de la défiliabilité est donc aussi, on s'en doutait, celui des filiations, c'est-à-dire une pratique qui cherche à refaire, à maîtriser mais aussi à venger l'origine ; une pratique qui fabrique ses structures de la parenté, ses principes de génération. On pourrait certainement parler d'Œdipe, mais cela ne dirait rien des modalités particulières en jeu ici. « Tuer le père pour accéder à la mère » est un programme qui semble en effet trouver, chez Perec, une formulation d'autant plus inquiétante qu'elle est apparemment indépassable : « Anéantir la victime pour rejoindre la jouissance du bourreau ». Programme selon lequel l'Œdipe n'en finira plus de reconfigurer ses impasses. « Quand je pense que cette conasse de langue française désigne de la même manière Pair et Père – Bouah – [...]. *La Nuit* est l'achèvement définitif des spectres du passé »²⁸.

À Jacques Lederer qui lui envoie l'anagramme de son nom (« Georges Perec = Égorge ce père »²⁹), Perec répond : « je m'y emploie ». Toute l'œuvre de Perec peut être lue selon cette logique de l'attentat contre le spectre du père tué, attentat contre un mort qui vous confine « officiellement » à la place de fils. Le jour de ses 22 ans (le 7 mars 1958), alors qu'il fait son service

militaire près de Pau dans les Basses-Pyrénées, Perec écrit à Jacques Lederer : « Soir. Tir de nuit. Étrange et féérique ballet de lumières falotes des silhouettes à peine sorties de la nuit. Des images se superposent. Égorge ce père ! une balle dans le ventre... »³⁰. C'est bien lui, Georges Perec, qui, dans le fantasme, est visé, dans son nom devenu impératif de parricide. Mais c'est aussi ce père qui, là, fait retour ; ce père mort au combat d'un éclat d'obus, dont l'enfant a rêvé « les morts » glorieuses, et dont l'adolescent a voulu effacer toute gloire (Wse : 48). On ne sait plus si la balle dans le ventre vient tuer le père ou le fils : consubstantialité du meurtrier et de sa victime. Il faut dire que cette anagramme lui est envoyée en réponse à un désespoir avoué, provenant de l'annonce publique de son exemption à participer à la guerre d'Algérie³¹.

*25 février [1958] Je vais ce soir me saouler à mort. Ye souis désespéré. Mon exemption d'Algérie prononcée officiellement à midi. Je suis le bourreau. L'adjuvant qui la signifiait annonçait à voix haute devant toute la compagnie réunie (300 hommes) : En vertu de la loi du... l'exemption d'Algérie accordée à Georges Perec, Père mort pour la France. Ça va loin ? Du coup je deviens bon tireur.*³²

On sent là comme une honte sinon une horreur à se faire ainsi désigner publiquement comme le fils de... ce père « mort pour la France ». Horreur aussi de tout ce qui pourrait laisser entendre quelque chose comme « mon semblable, mon père ». Le malheur est là, dans cet enfermement de l'histoire qui a fait de Georges Perec d'abord un orphelin, un survivant, une victime de la guerre, lui qui n'a été le témoin de rien, qui n'a été témoin que de ce rien. « Je suis le bourreau », écrit Perec, comme pour affirmer contre toute évidence l'envers de cette place soudain publiquement révélée, qu'il honnit. Dans l'un des fragments autobiographiques qui rappellent le départ de Perec en zone libre par le convoi de la Croix-Rouge, le fils semble porter ses titres comme une blessure :

La Croix-Rouge évacue les blessés. Je n'étais pas blessé. Il fallait pourtant m'évacuer. Donc, il fallait faire comme si j'étais blessé. C'est pour cela que j'avais le bras en écharpe. Mais ma tante est à peu près formelle : je n'avais pas le bras en écharpe, il n'y avait

aucune raison pour que j'aie le bras en écharpe. C'est en tant que « fils de tué » « orphelin de guerre » que la Croix-Rouge [...] me convoyait. Peut-être, par contre, avais-je une hernie et portais-je un bandage herniaire, un suspensoir. (Wse: 80)

Le souvenir effectue à l'évidence un déplacement. La fausse blessure, qui est peut-être aussi un faux souvenir, vient manifestement recouvrir les noms que le sujet ne veut pas recevoir. Le nom du père lui-même sera frappé d'une certaine ambiguïté, nié dans son origine juive et polonaise par l'adolescent qui fait mine de l'avoir toujours ignoré. « Il avait un nom sympathique: André. Mais ma déception fut vive le jour où j'appris qu'il s'appelait en réalité [...] Icek Judko, ce qui ne voulait pas dire grand chose » (Wse: 47). Si, dans la note qui se rattache à ce passage, Perec nous « traduit » le prénom en *Isaac* et *Jehudi* (sans oser davantage affirmer que ce mot veut justement dire « juif »), sa résistance à porter le fardeau de cet héritage le conduit à ne pas aller plus loin dans l'explication du nom. Un faux souvenir fera croire un moment au narrateur que ce père fut « dans les transmissions », ce qui est une manière de se signifier à soi-même ce que « veut dire » le nom du père. Mais c'est le nom d'André qui reviendra comme un pur souvenir de mot: « Croix de Saint-André », qui permettra à l'écrivain de décliner, à partir du X que représente cette croix, la série des lettres qui composent l'autobiographie (le double V que l'on retrouve dans le X et qui pointe les lieux – la rue Vilin, Villard-de-Lans – que le souvenir d'enfance convoque; les deux triangles qui forment l'étoile juive, la croix gammée qui s'obtient en prolongeant les branches du X, elle-même se composant de deux segments qui, séparés, donnent le sigle SS; le double X du *Dictateur* de Chaplin). Ce X rattaché au nom du père est « souvenir du mot, seul souvenir de cette lettre devenue mot », signe du mot « rayé nul, de l'ablation, de la multiplication, de la mise en ordre (axe des X) et de l'inconnu mathématique » (Wse: 109-110). Il est donc assez clair que ce père, inconnu, ce X, est en même temps l'inépuisable géniteur de la lettre, du texte, du symbolique dont l'écrivain se fait le maître et l'ordonnateur.

C'est dans cette réversibilité du père et du fils, du bourreau et de la victime, du géniteur et de l'enfant, que se joue, me semble-t-il, le sens de l'œuvre de Perec; réversibilité douloureuse qui s'organise comme un travail, un « mode d'emploi » pour la vie, d'abord, mais aussi pour la préservation d'un noyau intouchable, insécable qui porte, quant à lui, tous les noms de la mère. Ce sont ces noms secrets qu'il faudra maintenant entendre dans *W ou le souvenir d'enfance*, les noms que produit la dialectique toujours présente, voire obsédante, du jeu, celui d'un *fort/da* qui divise le sujet de la contrainte entre la douleur et la jouissance. Les lettres sont bien, chez Perec, des signifiants, des noms-du-père qui permettent d'aménager le champ catastrophique d'une disparition: celle de la mère. La question qui tenaille le sujet perequien ressemble à s'y méprendre à celle qui occupe les grands mystiques chrétiens: « Où est le corps? », demande Marie-Madeleine devant le tombeau vide. S'il y a bien, chez Perec, la recherche d'un corps glorieux à l'envers de celui absent au tombeau, ce corps re-suscité sera à la mesure d'une jouissance où l'endeuillement tourne à la férocité. Cette tonalité est, là encore, tributaire du rapport au père pour lequel l'enfant Perec dit avoir éprouvé un amour qui s'intégra à une « passion féroce » pour les soldats de plomb (Wse: 48).

« ON LÂCHE UN ENFANT »

Ma mère m'accompagna à la gare de Lyon. [...] Seize ans plus tard, en 1958, lorsque les hasards du service militaire ont fait de moi un éphémère parachutiste, je pus lire, dans la minute même du saut, un texte déchiffré de ce souvenir: je fus précipité dans le vide; tous les fils furent rompus; je tombai, seul et sans soutien. Le parachute s'ouvrit. La corolle se déploya, fragile et sûr suspens avant la chute maîtrisée. (Wse: 80-81)

La description de l'île W commence au chapitre XII qui ouvre la deuxième partie du livre. Si l'on en doutait encore, on se convainc, dès la première phrase, du statut hypothétique de ce lieu: « Il

y aurait, là-bas, à l'autre bout du monde, une île. Elle s'appelle W» (Wse: 93). Le conditionnel n'échappe à personne et donne son registre subjectif à cette *fiction de fantasme*. Qu'est-ce qu'un fantasme? Freud le définissait comme un scénario imaginaire, conscient lorsqu'il prend la forme d'une rêverie, ou inconscient et déterminant, de là, les actes et les pensées du sujet. La plus intéressante fonction psychanalytique du fantasme est sans doute celle que Freud met en place dans son article intitulé «Un enfant est battu». Cet énoncé, «avoué avec une fréquence étonnante» par ses analysants, lui permet de penser l'origine du masochisme³³.

*D'après ce que nous savons actuellement, un tel fantasme, surgi dans la prime enfance peut-être dans des occasions fortuites et maintenu en vue de la satisfaction auto-érotique, ne peut être conçu que comme un trait primaire de perversion. [...] Nous savons qu'une telle perversion infantile peut ne pas persister pour la vie, qu'elle peut encore succomber plus tard au refoulement, avoir pour substitut une formation réactionnelle ou être transformée par une sublimation.*³⁴

Il semble y avoir quelque chose de cette «perversion» dans la fiction W, qui pourrait s'énoncer, suivant une légère variante: «Un enfant est lâché», avec toute la violence que ce terme implique dans l'ensemble du livre de Perec. Si le fait d'être lâché renvoie ici au souvenir d'avoir été «précipité dans le vide» par la séparation d'avec la mère, le terme garde aussi la résonance d'un abandon, sinon d'une trahison, dont on retrouve partout dans l'autobiographie les allusions teintées de reproches sourds mais chaque fois perceptibles. Être lâché signifie aussi, par endroits, être l'objet d'une négligence, comme si l'amour de la mère n'arrivait pas à protéger l'enfant de son inconscience à elle, de son ignorance que Perec n'hésite pas à inscrire dans ses élaborations fantasmatiques. Être lâché, c'est aussi ce qui désigne, au chapitre XXX de la fiction W, ce moment où les enfants, maintenus depuis leur naissance dans le gynécée, et pour ainsi dire préservés jusqu'à leur quinzième année des lois déchaînées qui sévissent sur l'île, sont brusquement lancés dans la vie

de novice et d'athlète à laquelle ils sont depuis toujours destinés. Le cauchemar est d'autant plus terrifiant que rien dans l'enfance n'a préparé ce moment; au contraire, les conditions du bonheur et de l'innocence sont cultivées avec d'autant plus de cruauté qu'elles fondent la puissance traumatique de la révélation retardée.

Mais être lâché est en fait le principe générique de la Loi W qui n'accorde aucun «droit» durable et défait, à la première occasion, les filiations instaurées par la victoire, la force ou le décret:

Dès la fondation de W, il fut décidé que les noms des premiers vainqueurs [...] seraient donnés à tous ceux qui leur succéderaient au palmarès. [...] L'abandon des noms propres appartenait à la logique W: bientôt l'identité des Athlètes se confondit avec l'énoncé de leurs performances. (Wse: 133-134)

Cet enfant «lâché», autant dire «détaché», non lié, désarrimé de la filiation, ressemble à «[...] ces dessins dissociés, disloqués dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres et dont, à l'époque de W [du fantasme infantile], entre, disons, ma onzième et ma quinzième année, je couvris des cahiers entiers» (Wse: 97). Si je formule ainsi le «fantasme» qui se déploie dans tout le livre, c'est aussi parce qu'on peut lire, au centre de la description minutieuse et de plus en plus fascinée des pratiques de W, quelque chose comme une scène *originale* dans laquelle le motif du «lâcher» trouve toute sa portée mortelle et sadique (ce que le fantasme masochiste recouvre toujours). La chose est racontée au chapitre XXVI.

La conception des enfants est, sur W, l'occasion d'une grande fête que l'on appelle l'Atlantiade. [...] Les Atlantiades ont lieu à peu près tous les mois. On emmène alors sur le Stade central les femmes présumées fécondables, on les dépouille de leurs vêtements et on les lâche sur la piste où elles se mettent à courir du plus vite qu'elles peuvent. On leur laisse prendre un demi-tour d'avance, puis on lance à leur poursuite les meilleurs Athlètes W [...]. Un tour de piste suffit généralement aux coureurs pour rattraper les femmes, et c'est le plus souvent en face des tribunes d'honneur, soit sur la cendrée, soit sur la pelouse, qu'elles sont violées. (Wse: 169; je souligne)

Si, du côté des femmes, le terme de la course est le viol, du côté des hommes, le massacre et la mort sont à peu près assurés puisque, outre la sélection « sportive » longuement expliquée par le narrateur, qui a pour effet de favoriser les « coureurs de demi-fond ou, à la limite, les sprinters de 400 m » (Wse: 169), la course fait place à une « sélection naturelle » qui prend des proportions paroxystiques au fur et à mesure que la description, apparemment emportée par la vision qu'elle construit, se déploie. Le narrateur, manifestement admiratif de la logique de l'Administration W, s'attarde donc, pour commencer – après nous avoir éclairés sur le but sexuel et procréateur de la course –, à décrire le parcours de ces géniteurs potentiels; seuls quelques-uns recevront, avec les honneurs de la victoire, le nom de Casanova dont la saveur ironique constitue la part la plus glorieuse de leur aveugle paternité. On apprendra au chapitre XXVIII que, à la différence des autres compétitions où les Athlètes sont placés sur la piste dans des cages qui s'ouvrent au moment du départ, on parque ensemble, lors des Atlantiades, les cent soixante-seize concurrents sur la zone de départ. Un treillis de fer électrifié, large de plusieurs mètres, est donc posé sur la piste, séparant les deux sexes; et ce n'est qu'après le demi-tour de piste effectué par les femmes que le courant sera coupé pour lancer les hommes « à la poursuite de leur proie » (Wse: 178). Au chapitre XXVI, le narrateur avait commencé sa description en nous disant que « pour compenser [les] différences et établir un tant soit peu l'équilibre », toutes les manœuvres qui visent la chute de l'adversaire sont permises (croche-pied, poussée, percussion, strangulation, morsure, énucléation, coups au sexe, etc.), sauf le port d'arme que l'on rend impossible par la nudité des coureurs, mais que l'on compense par le port de chaussures qui, nous assure le narrateur, se « justifie » pleinement puisqu'il s'agit « tout de même d'une course à pied » –, chaussures dont les pointes sont aiguisées et rendues particulièrement acérées et lacérantes. Le chapitre XXVIII se concentre donc sur l'« attrait exceptionnel » du spectacle que constituent ces Atlantiades. Le ton, en effet, atteint là une sorte d'acmé qui correspond tout à fait à l'escalade

de violence qu'occasionne l'acte de copulation (par ailleurs inexistant en dehors de ces « compétitions »). Voici à quoi sont soumis les aspirants au titre de Casanova et seuls promus à la fonction d'engendrement. Le départ est donné :

Mais il ne s'agit pas, même au sens strict, d'un départ. En fait, la compétition, c'est-à-dire la lutte, a commencé depuis longtemps. Un bon tiers des concurrents sont déjà éliminés, les uns parce qu'ils ont été assommés et qu'ils gisent inanimés sur le sol, les autres parce que les coups qu'ils ont reçus [...] les rendent inaptes à accomplir une course [...]. Sans doute cette lutte permanente, dont la compétition elle-même n'est que le point final, est-elle l'une des grandes Lois de la vie W [...]. Les autres compétitions se déroulent dans un silence total. [...] Dans les Atlantiades, au contraire, la foule peut, ou plutôt doit hurler tout son saoul et ses cris, captés, sont retransmis à pleine puissance par les haut-parleurs disposés tout autour du Stade. [...] Les vociférations et les clameurs sont telles [...], elles atteignent [...], lorsque les rescapés parviennent enfin à s'emparer de leurs proies pantelantes, un paroxysme tel que l'on pourrait presque croire à une émeute. (Wse: 178-181)

On trouve, dans ces pages, tous les éléments d'un théâtre très apparenté à une « scène originaire » qui ne saurait se raconter autrement que par la mise en scène d'une somme d'excitations (plaisir/déplaisir) excédant, par leur intensité et leur brutalité, les capacités du sujet à les élaborer psychiquement, c'est-à-dire à leur donner sens dans le cadre de son histoire. Le « fantasme originaire » met en effet l'accent sur le mouvement, la formation, les traits déterminants de la représentation : castration, séduction, mode du rapport sexuel des parents suivant un scénario qui tente de retrouver, dans la surenchère, ce qui s'est perdu de la causalité. Il s'agit en fait d'une mise en ordre et en récit des données de l'expérience. On pourrait dire que, dans le fantasme W, l'origine et les figures de la filiation se donnent sur le mode « ethnologique » de la description qui procède, par la voix *off* du narrateur-spectateur, à la symbolisation de l'origine de son histoire.

C'est en tout cas ce morceau particulièrement cruel, qui désigne l'origine par un viol, qui semble

destiné à obturer le réel de l'angoisse que suscite, chez Perec, ce qui peut sans hésitation être désigné comme un viol de l'origine – la mère, disparue sans laisser de traces, entraîne avec elle toute possibilité d'une mémoire de son corps, de sa voix, de son regard. Dans la scène fantasmée, on repère de manière extrêmement prégnante le regard et la voix, parties du corps qui se prêtent particulièrement bien à l'opération logique de détachement qui transpose son objet dans l'imaginaire³⁵. En tant qu'objets réels, ils sont irrémédiablement perdus, mais ils sont aussi le résultat d'une opération logique de détachement qui les restaure dans l'imaginaire: morceaux du corps propre auxquels nous n'avons pas accès, le regard et la voix sont, dans le fantasme perequien, élevés à la dignité optique du spectacle et à la puissance sonore du hurlement, donnant à la scène du viol son registre orgasmique pris en charge par le public en délire. Le regard et la voix, qui sont aussi, dans l'imaginaire, les morceaux perdus du corps de la mère, accèdent ici à une sorte d'ubiquité. La jouissance exacerbée semble en effet être la part de ceux qui – inconnus et impossibles à désigner précisément, à l'instar du narrateur, et qui le représentent à l'évidence – occupent la place devenue collective de «témoin».

Comme dans tout fantasme, le sujet s'y représente de plusieurs manières. Tantôt il est ce coureur à cloche-pied, tantôt ce concurrent poussé, bousculé, transpercé qui trouve, dans les blessures, les traces tangibles de son histoire sans traces³⁶. De même, les figures violentes de la castration, la guerre instaurée pour le triomphe du viol, la lâcheté promue au rang de nécessité travestissent la misère sexuelle et l'impuissance en Loi, selon un dispositif qui cherche à saturer toutes les pratiques corporelles d'agression, de manière à empêcher le surgissement d'un corps à corps autrement désiré.

Le fantasme perequien est entièrement fabriqué avec les mots du rapt et du viol, ce viol qui arrive dans son histoire comme arrachement de l'histoire, coup de hache qui morcelle non seulement le corps – en érotisant du coup chacun des morceaux, les phallicisant selon une jouissance dispersée et

irréparable –, mais aussi la mémoire qui se voit également frappée d'impuissance et qui s'accroche à des outils parcellaires (photos, documents, notes, etc.), sans pour autant parvenir à sa pleine existence. Cette fabrication a d'ailleurs pour fonction de faire oublier la cassure derrière l'écran du fantasme. L'agression est ainsi projetée sur l'ensemble des personnages, permettant à l'enfant d'être à la fois le bourreau et la victime; bourreau d'autant plus triomphant qu'il accomplit, avec W, le tour de force de hausser sa jouissance au registre du témoignage, donnant à l'énonciation toute sa prégnance d'accomplissement du désir. La vengeance envers la mère se réalise ainsi dans cette scène originaire où c'est bien elle qui est «lâchée» puis violée, non pas tant par les «rescapés» qui sont autant de figures du Moi, que par l'écriture qui vient signer cette catastrophe. C'est l'impuissance de la mère à sauver son enfant (par son propre salut) qui trouve, dans W, les déformations les plus spectaculaires mais toujours reconnaissables. Et si les mères ne sont, dans cette histoire, que des femmes violées, c'est-à-dire par avance sans possibilité de faire valoir un désir d'enfant, c'est aussi pour transfigurer en Loi ce qui apparaît d'abord comme une accusation portée contre la mère et les femmes en général, reproche inséparable d'une culpabilité éprouvée par l'enfant lâché, abandonné. On retrouve là l'enfant survivant à l'œuvre, destituant non pas la mère mais la maternité en tant que telle, et tuant non pas le père mais le géniteur, potentiel ou victorieux, au nom d'une Loi (et d'une paternité) pour la mort.

LES NOMS DE LA MÈRE

Cyril Schulevitz^[13], ma mère, dont j'apprends, les rares fois que j'entends parler d'elle, qu'on l'appelait plus communément Cécile [...].

[13] J'ai fait trois fautes d'orthographe dans la seule transcription de ce nom: Szulewicz au lieu de Schulevitz. (Wse: 49, 59)

La description de W avance sans explications, suivant en cela l'exemple de Robert Antelme dans *L'Espèce humaine*³⁷ dont Perec admirait l'écriture. Elle cherche

assurément à construire, à inventer le témoignage impossible d'une disparition, d'un anéantissement. Si l'on a pu dire de l'écriture d'Antelme qu'elle « rompait absolument avec toute complicité sadomasochiste, toute ombre ambiguë de jouissance »³⁸, il faut dire de l'écriture de Perec qu'elle inscrit, pour sa part, les souffrances de l'espèce soumise à l'arbitraire de la Loi en se livrant à l'équivoque d'un enthousiasme de plus en plus appuyé dans l'horreur, qui n'a d'égal que le « rien » – l'absence de trace – sur lequel il se déchaîne. L'obsession des nombres, qui donne à la description de l'île sa rigueur dans le détail, son style halluciné, et qui fonde les lois de W sur une arithmétique imparable autant qu'arbitraire, se révèle être un interminable calcul effectué à partir des « nombres » de la mère – disparue officiellement le 11-2-43 – et du fils, né le 7-3-36 dans le 19^e arrondissement³⁹.

Le corps de la mère, absent au tombeau, est ainsi ressuscité – pour ne pas dire indéfiniment re-tué – dans ce « jeu » catastrophique où le nombre vient produire, certes, le monument de sa disparition, mais aussi le corps brisé, rompu, « lâché » de l'enfant-narrateur survivant. Si W est une parabole des camps de la mort (encore que Perec ne semble pas se soucier de distinguer les camps d'extermination des camps de concentration et qu'il choisisse plutôt les témoignages de non-juifs pour modèles), on constate que la mère occupe dans ce récit une place matricielle éminemment mortifère. La voix, envoûtée finalement par la « raison » W, est donc bien celle du fils qui opère par la « musique » du nombre la saisie de cet effacement, saisie qui ne saurait se « représenter » autrement que dans la violence sadique et masochique la plus radicale.

À la lecture des chapitres consacrés à la description des lois W, on comprend très tôt que ces lois relèvent d'une logique de l'arbitraire; bien plus: qu'elles constituent l'arbitraire en Loi. On sera dès lors frappé de lire, dans le récit autobiographique, que cet arbitraire se trouve accolé à la mère, qu'il en définit d'une certaine manière, pour l'enfant, la matière qui est à la fois son souvenir effacé et une part de son être. « L'image que j'ai d'elle, arbitraire et schématique, me

convient; elle lui ressemble, elle la définit, pour moi, presque parfaitement » (Wse: 51). Cet arbitraire, qui s'associe tantôt à de la négligence, tantôt à de l'inconscience si ce n'est de l'irresponsabilité, scande le récit autobiographique comme une ponctuation sourde et insistante qui met à nu la part de ressentiment obscur et inassumable, voire insoutenable, qui mine le sujet « marqué » par cet arbitraire.

Le réseau des blessures et cicatrices qui trament les souvenirs d'enfance compose à lui seul un texte où se donne à lire, en effet, la ronde des identifications perequiennes. C'est une maladresse de la mère qui inaugure la chaîne des blessures fictives et réelles qui traverse le récit d'enfance. Le souvenir flottant d'une blessure que la mère se serait accidentellement infligée, et rapporté dans le texte en caractères gras « écrit quinze ans plus tôt », est précédé d'une note, contemporaine de l'écriture du livre, qui taxe d'arbitraire l'énumération des maladies infantiles qui auraient « noirci » l'enfance. Cette note semble vouloir corriger cette mémoire hasardeuse par l'évocation de cicatrices encore visibles sur le corps du fils (implicitement données comme des preuves cette fois incontestables). Le déplacement de la blessure, qui passe des mains de la mère à celles du fils (ou l'inverse), donne d'emblée le principe d'apparition de toutes les autres blessures rapportées dans l'autobiographie (celle d'une petite fille dont la cuisse fut « transpercée », le souvenir du bras en écharpe, de l'omoplate fracturée, etc.): une assumption en miroir qui a pour effet de faire entrer la blessure (ou ses signes) dans un système d'échanges allant de l'autre à moi. Imposant sa fonction spéculaire, la blessure constitue, semble-t-il, l'un des traits les plus aptes à représenter la filiation maternelle.

Je naquis au mois de mars 1936. Ce furent peut-être trois années d'un bonheur relatif que vinrent noircir sans doute les maladies de ma prime enfance (coqueluche, rougeole, varicelle)^[24]. La guerre survint. Mon père s'engagea et mourut. Ma mère devint veuve de guerre. Elle me mit en nourrice. Son salon fut fermé. Elle s'engagea comme ouvrière dans une fabrique de réveille-matin. [...] Il me semble me souvenir qu'elle se blessa un jour et eut la main transpercée. Elle porta l'étoile.

[24] Ces détails comme ceux qui précèdent sont donnés complètement au hasard. Par contre, je porte sur la plupart des doigts de mes deux mains, à la jonction des phalanges, les marques d'un accident qui me serait arrivé alors que j'avais quelques mois : une bouillotte en terre, préparée par ma mère, se serait ouverte ou cassée, m'ébouillantant complètement les mains. (Wse: 52, 61)

Ouvertures et cassures, ces « motions » sont aussi celles du souvenir et de l'écriture ; elles constituent les « lieux » où le sujet se reconnaît et où il peut, suivant une répétition constamment déplacée et pourtant indépassable, se refaire une filiation, se signifier à ce qui reste en souffrance, s'inventer une causalité. En bon auto-analyste, Perec reconnaît à ces blessures la fonction de substitution et la charge de jouissance qu'elles charrient :

[...] je vois bien ce que pouvaient remplacer ces fractures éminemment réparables [...] même si la métaphore, aujourd'hui, me semble inopérante pour décrire ce qui précisément avait été cassé et qu'il était sans doute vain d'espérer enfermer dans le simulacre d'un membre fantôme. (Wse: 113-114)

Le souvenir, cependant, continue de promener sur le corps la brisure, dans les hésitations qui lui font s'approprier la blessure, l'écharpe, le bandage de l'autre. Dans la valse tourbillonnante des identifications, ce n'est pas tant l'identité qui se définit que les modes de son inscription dont les miroirs constituent la surface de marquage.

[...] Plus simplement, ces thérapeutiques imaginaires, moins contraignantes et tutoriales, ces points de suspension, désignaient des douleurs nommables et venaient à point justifier des cajoleries dont les raisons réelles n'étaient données qu'à voix basse. (Wse: 114)

Perec parle à l'imparfait, mais c'est le souvenir, son actualité, plus que l'expérience réelle passée, qui ne cesse de mettre de l'avant ce corps imaginaire, ou cet imaginaire fait corps.

Les morceaux de corps empruntés au passage, ces membres fantômes, disent bien le statut spéculaire de la blessure, mais sa fonction oblitérante est déjà un

travail symbolique dont le corps propre se fait l'écran de projection. La mère disparue sans laisser de trace fait retour dans la chair réelle, donnant au sujet la marque de son absence suivant une filiation au corps à corps dont seule la blessure témoigne. Les noms de la mère, on peut déjà le pressentir, ne libèrent pas le sujet de l'emprise du corporel et ne lancent pas les signifiants dans un travail de deuil d'où l'enfant pourrait « sortir » renommé. Ils inscrivent dans la chair une filiation secrète, indéchiffrable et pourtant « incarnée », consistante, qui interdit le deuil dans la mesure où c'est le corps propre qui se fait le réceptacle d'une trace devenant par là « signe ». C'est ce qu'on peut lire dans le souvenir d'un autre accident, provoqué cette fois par Perec, aux sports d'hiver, pendant la guerre :

Un jour, un de mes skis m'échappa des mains et vint frôler le visage du garçon qui était en train de ranger ses skis à côté de moi et qui, ivre de fureur, prit un de ses bâtons de ski et m'en porta un coup au visage, pointe en avant, m'ouvrant la lèvre supérieure. [...] La cicatrice qui résulta de cette agression est encore aujourd'hui parfaitement marquée. Pour des raisons mal élucidées, cette cicatrice semble avoir eu pour moi une importance capitale : elle est devenue une marque personnelle, un signe distinctif [...]. (Wse: 145 ; je souligne)

Ce souvenir est précédé de nombreux détails, que Perec dit conserver dans une fraîcheur remarquable, détails concernant l'équipement de même que certaines techniques du skieur, parmi lesquelles celle qui consiste à remonter la pente, « skis écartés en V ». Il décrit par ailleurs longuement les différentes « attaches rostrales » où se retrouvent « le filin métallique » en forme de « fer de lance » et les lanières servant au laçage dont le protocole « [...] me faisait l'effet d'une cérémonie capitale (aussi capitale [...] que put m'apparaître, plus tard, le laçage de la ceinture dans *Les Arènes sanglantes*, de Blasco Ibanez [...]) multipliant autant les risques de fracture grave que les chances de performances exceptionnelles » (Wse: 145). On voit bien comment le texte de Perec articule le souvenir d'enfance aux tortures de W, mais surtout, on entend, dans la chaîne des associations

apparemment « lâches », les signifiants de la mère qui sont blessure, violence, agression, cicatrice, ouverture, cassure, bref : atteintes violentes au corps. Cette atteinte qu'est la perte indiscernable de la mère, devenue construction « sanglante », est donc bien l'expérience dans laquelle le sujet se reconnaît.

Si la suite de ce passage amène l'identification au tableau d'Antonello de Messine, *Le Condottiere*, qui traverse l'œuvre de Perec, le rapport « mal élucidé » du jeune homme à cette cicatrice trouve une résonance dans le chapitre XX de *W* consacré à la transmission du nom, et qui précède le chapitre autobiographique qu'on vient de lire. Cette blessure réelle permet en fait une identification au père soldat, puisque *Le Condottiere* est le « portrait d'un homme » désigné comme un chef d'armes (le condottiere est un mercenaire combattant souvent pour des villes étrangères). Le père soldat – « quand je pense à lui, c'est toujours à un soldat que je pense » (*Wse* : 46) – s'est quant à lui engagé et a combattu pour la France dans un régiment d'étrangers. La cicatrice semble permettre une transmission d'identité, mais, encore une fois, sur le mode imaginaire, imposant son inscription sur la surface corporelle. La chaîne des associations rejoint à l'évidence le chapitre XX, où l'on apprend qu'à *W* le nom est remplacé soit par un sobriquet formé à partir d'un signe du corps, soit par le nom du premier champion reconnu dans l'épreuve remportée. « Les novices n'ont pas de noms. On les reconnaît à ce qu'ils n'ont pas de *W* sur le dos de leur survêtement, mais un large triangle d'étoffe blanche cousu la pointe en bas » (*Wse* : 134).

Ce triangle rappelle le V des skis écartés pour la remontée de la pente. Ce V est bien sûr la lettre dominante de tout le livre et résume à elle seule, en passant par le X et le W qui la contiennent, toute l'histoire de Perec. Ce triangle cousu la pointe en bas sera de nouveau évoqué au chapitre XXXII, mais cette fois le narrateur affirme que la pointe est cousue vers le haut, comme s'il s'agissait de dessiner, « par lapsus », l'étoile juive sur les vêtements des novices.

On enlève aux jeunes leurs menottes, leurs fers et leurs boulets et on leur remet l'insigne de leur nouvelle fonction : un large

triangle d'étoffe blanche qu'ils cousent, pointe en haut, sur le dos de leur survêtement. (Wse : 199)

Cette étoile innommée est un trait de la mère qui l'a portée. On voit bien, de là, que les noms de la mère – traces d'une atteinte qui vire à l'attentat – engendrent dans le fantasme *W* la rature que constitue la transmission du nom.

Le chapitre XX raconte en effet l'édification d'un système onomastique « aussi subtil que rigoureux », selon lequel l'Athlète victorieux d'une performance reçoit le nom du premier vainqueur dans cette discipline, nom attribué et retiré au gré des victoires et des défaites suivant une précarité où l'identité n'a de sens que sportive et provisoire. Parce qu'ils sont « héréditaires », c'est-à-dire transmis au novice remplaçant l'Athlète qui laisse son équipe, ces noms deviennent, dès la troisième génération, « des repères atones, à peine plus humains que les matricules officiels » (*Wse* : 135). Dans cette complexe et laborieuse transmission des noms, c'est une opération d'anéantissement de l'identité qui s'effectue. Ces filiations folles – déterminées par des performances qui font de tout champion un champion de la cruauté (subie et infligée) – inscrivent dans la fiction ce qui, pour Perec, s'est perdu avec le corps de la mère.

W est bien le livre de la « défiliabilité » qui semble vouloir abolir non pas tant la filiation que son absence. Comme si, en inventant les lois de *W*, l'écriture s'appropriait la violence de l'effacement et fabriquait *en son nom* la scène de la disparition du corps et du nom. Dans cette tentative incestueuse, par laquelle la langue est « contrainte » de rendre le corps absent sur lequel elle s'élève, la mère et le fils sont voués à occuper les mêmes places d'abandonneur/abandonné, de lâcheur/lâché. La culpabilité d'avoir survécu à la mère n'est pas séparable du ressentiment envers celle qui a laissé partir son enfant seul en zone libre et s'est faite embarquée dans une rafle.

Dans le dédale de *W ou le souvenir d'enfance*, se dégage un impératif de cruauté qui semble viser à « meurtrir la mère ». S'il y a bien chez Perec un travail de symbolisation par lequel s'effectue ce que l'on peut

appeler tout bonnement le meurtre du père, l'opération semble toutefois frappée d'impuissance. À l'encontre du scénario imaginaire qui cherche, par lui, à réaliser l'inceste avec la mère, ce meurtre a au contraire pour effet de libérer l'enfant de l'emprise maternelle en lui permettant d'accéder aux signifiants de sa jouissance et aux noms de son devenir. « Tuer le père », chez Perec, met cependant à nu une absence cruelle, un impossible à nommer qui a pour conséquence de rendre le symbolique suspect, au point de forcer le sujet, en proie à la toute-violence du non-lieu, à le soumettre à sa maîtrise. Il se trouve donc métamorphosé en corps de contraintes, suivant le fantasme qui voudrait abolir son pouvoir obscur et sa Loi. Le symbolique, en effet, opère seul ses combinatoires et associations par quoi le sujet s'institue dans la parole comme nommé, c'est-à-dire lié à une histoire qu'il peut certes ignorer, nier, reconquérir, interpréter, mais qui l'arrime à une lignée de désirs dont il est aussi l'effet.

LA FILIATION DU MESSIE

Comment sait-on que Jésus était juif ?

- À 33 ans, il était toujours célibataire ;
- Il a repris les « affaires de son père » ;
- Il croyait que sa mère était vierge ;
- Sa mère le prenait pour le Messie.

(Blague juive)

Comment sait-on que Perec était juif ?

- Son nom avait une consonance bretonne ;
- Il avait été baptisé ;
- Son père s'appelait André, sa mère Cécile ;
- Il manifestait une indifférence notoire pour tout ce qui touche à la judéité ;
- Son psychanalyste était catholique.

(Blague inconnue)

Le réseau des associations que Perec déploie à partir de son patronyme occupent une place importante dans l'œuvre. On se souviendra du nom de Cinoc dans *La Vie mode d'emploi*, dont le narrateur raconte les multiples métamorphoses dues aux passages des frontières qui transforment graphie et

prononciation. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, le narrateur Perec raconte à son tour, mais de manière assez incertaine, comment son nom a subi les transferts d'une langue à l'autre. Ce patronyme est surtout l'occasion d'une erreur étymologique qu'il n'est pas indifférent de rappeler.

Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire « trou », en russe « poivre », en hongrois [...], c'est ainsi que l'on désigne ce que nous appelons « Bretzel » (« Bretzel » n'est [...] qu'un diminutif (Beretzele) de Beretz, et Beretz, comme Baruk ou Barek, est forgé sur la même racine que Peretz – en arabe, sinon en hébreu, B et P sont une seule et même lettre). (Wse: 56)

On se demande comment le minutieux et obsessionnel Perec peut errer avec autant de fermeté lorsqu'il s'agit de présenter les « racines » littérales de son nom. On se souviendra qu'il se trompe aussi dans l'épellation du nom de sa mère. Il y a manifestement un trouble qui s'installe lorsqu'il s'agit d'inscrire les noms de la filiation. Ici, c'est l'étymologie qui fait l'objet d'une sorte d'improvisation conduisant à une erreur concernant les lettres sémitiques. Ni en hébreu ni en arabe B et P ne forment une seule lettre. Il est vrai que l'alphabet hébreu a plutôt tendance à susciter, chez cet écrivain, une mémoire fantasmatique. Le premier souvenir reconnu comme tel dans l'autobiographie est celui d'une lettre. Elle apparaît dans le rappel d'une scène de déchiffrement qui met en acte d'une manière intense la fonction du regard, partagée entre l'enfant qui « lit » la lettre et la désigne aux spectateurs, et cette collectivité incarnée par tous les membres de la famille rassemblés autour de l'enfant merveilleux. La lettre déchiffrée dans un journal yiddish (langue écrite avec l'alphabet hébreu) est dessinée par le narrateur et ne correspond à aucune lettre connue. Elle pourrait être, à la limite, un G inversé comme en un miroir, initiale du prénom de l'enfant, ou un « pé » hébreu initiale du nom de l'auteur ; bref une lettre-nom à l'instar du W qui donne son nom à l'île et que l'on suppose provenir de l'initiale d'un nommé Wilson qui l'aurait fondée, ou encore de l'ethnie de ses habitants, reconnus comme

des WASP (Wse: 94-95). La scène du déchiffrement de la lettre n'est d'ailleurs pas sans rejouer, en en inversant les valeurs affectives, la scène du viol: elle en serait en quelque sorte la réplique sur un autre plan. À l'envers du spectacle horrible que suscite, dans le Stade, la conception des enfants, les hurlements de l'émeute sont ici des voix douces qui s'extasient, la violence et la cruauté faisant place à la réconfortante protection que représente l'encerclement des corps. «L'enfant qui vient de naître» est l'objet de tous les regards, le Stade immense étant devenu, dans cette scène, pièce exiguë de l'arrière-boutique.

Le premier souvenir aurait pour cadre l'arrière-boutique de ma grand-mère. J'ai trois ans. Je suis assis au centre de la pièce, au milieu des journaux yiddish éparpillés. Le cercle de la famille m'entoure complètement: cette sensation d'encerclement [...] est protection chaleureuse, amour: toute la famille, la totalité, l'intégralité de la famille est là, réunie autour de l'enfant qui vient de naître (n'ai-je pourtant pas dit il y a un instant que j'avais trois ans?), comme un rempart infranchissable. Tout le monde s'extasie devant le fait que j'ai désigné une lettre hébraïque en l'identifiant [...]. (Wse: 26)

Cette scène originale, écrite à l'envers de celle qui se donne à lire au centre du fantasme W, en reprend cependant le dispositif scopique. Ici, ce n'est pas le théâtre de la copulation qui se donne à voir comme causalité de la naissance, mais celui d'un savoir qui fonde la vocation d'«homme de lettres». Savoir oublié ou refoulé, manifestement, puisque la lettre que l'enfant aurait reconnue est à présent méconnaissable. On peut donc lire les deux scènes dans leurs relations mutuelles et entendre dans ce «souvenir» le désir de recouvrement – et de rédemption – que suscite (et que suscitera toujours) la lettre. À l'émeute de la foule, répond l'émerveillement de la famille, au monde sauvage et sans nom du *struggle for life*, répond l'univers pacifié de la lettre et de ses lois, et, à l'absence radicale de filiation, répond l'«intégralité» de la famille. Que cette scène familiale soit un fantasme original, la lettre fictive et les noms que Perec lui donne en témoignent suffisamment. Cette lettre improbable est tantôt appelée «gammeth»,

tantôt «gammel», le narrateur tâtonnant évidemment autour du nom «guimel», quatrième lettre de l'alphabet hébreu, qui ne ressemble en rien au dessin reproduit par l'auteur. Dans la note qui complète ce passage, le narrateur suppose enfin que la lettre qu'il a tracée pourrait bien être un «men» ou «M». Il faut pourtant dire qu'aucune lettre hébraïque ne porte ce nom, le M se disant en hébreu «mem».

Dans la série d'erreurs qui compose le commentaire de ce souvenir, Perec place tout de même les mots les plus aptes à signifier la filiation. Évidemment, «gamète» ne saurait mieux dire (*gamos*: mariage) la copulation que voile toute cette scène. Le dictionnaire nous apprend qu'il s'agit d'une «cellule reproductrice sexuée contenant la moitié des chromosomes des autres cellules de l'organisme et qui, s'unissant à une cellule reproductrice de sexe opposé, forme l'œuf d'où sortira le nouvel être vivant»⁴⁰. La gamel(le) renvoie, quant à elle, à la fonction nourricière et, sans doute, au souvenir de cette période où l'enfant était sous-alimenté, lui qui arriva deux ans plus tard «rachitique» à Villard-de-Lans en 1941. Quant au «men» ou «mène», il apparaît dans le fragment de phrase qui le suit immédiatement, et qui laisse entendre que cette lettre accomplirait justement l'alliance, devenue depuis irréprésentable, sauf sur le mode de la violence et du sadisme, entre le versant maternel et le versant paternel de la filiation. Perec écrit en effet:

[La lettre que j'ai tracée] pourrait, à la rigueur passer pour un «men» ou «M». Esther, ma tante [la sœur du père], m'a raconté récemment qu'en 1939 – j'avais alors trois ans – ma tante Fanny, la jeune sœur de ma mère m'amenait parfois de Belleville jusqu'à chez elle. (Wse: 27-28; je souligne)

Ce M dit aussi la charge d'amour que W retourne en haine: «m'haine».

Il est par ailleurs évident que le narrateur veut donner à cette scène la portée «messianique» d'une vocation. L'identification au Messie est presque toujours, chez Perec, une boutade, dont le plus amusant morceau est sans doute celui que l'on retrouve dans *Je suis né*:

Je suis né le 25 décembre 0000. Mon père était, dit-on, ouvrier charpentier. Peu de temps après ma naissance, les gentils ne le furent pas et l'on dut se réfugier en Égypte. C'est ainsi que j'appris que j'étais juif et c'est dans ces conditions dramatiques qu'il faut voir l'origine de ma ferme intention de ne pas le rester. Vous connaissez la suite...⁴¹

La boutade n'empêche pas le sérieux, elle permet de dire, comme la dénégation, ce qu'on ne saurait reconnaître pleinement et qui pourtant ne cesse d'exiger de se faire entendre. Et l'insistance avec laquelle le narrateur de l'autobiographie multiplie les allusions nous autorise sans doute à reconnaître dans *W ou le souvenir d'enfance* une fiction messianique dont il importe, évidemment, de donner le cadre spécifique. La scène du déchiffrement de la lettre, « par son thème, sa douceur, sa lumière », s'apparente donc pour le narrateur à un tableau réel ou inventé qui pourrait être de Rembrandt et qui s'intitulerait « Jésus en face des Docteurs » (*Wse*: 27). Mais, parce que le souvenir – le narrateur y tient – convoque un enfant « nouveau-né », une correction s'impose : « Le tableau auquel je me réfère, s'il existe, est beaucoup plus vraisemblablement une *Présentation au Temple* » (*ibid.*).

Si on revient aux associations qui entourent le patronyme, la fausse étymologie se révèle évidemment elle aussi signifiante. « Peretz » correspond effectivement à la prononciation polonaise du nom qui, dans cette langue, s'écrit « Perek ». « Peretz », nous dit le narrateur, se trouve dans la Bible. Le personnage ne semble pas pour autant intéresser celui qui, pourtant, le reconnaît apparemment comme son « ancêtre » mythique, dans la mesure où il s'agit de l'ancêtre du Messie. Et l'erreur qui lui fait trouver une racine commune à « Peretz » et « Bretzel » le conduit à « Baruk », nom d'un prophète biblique, mais aussi mot hébreu qui veut dire « béni ». Dans le dédale de ces associations, cette « bénédiction » est sans doute celle qui hante la scène de *La Présentation au Temple* qui est consécration à Dieu d'un nouveau-né. On voit bien comment Perek se refait une filiation à travers toutes ces erreurs savamment disséminées dans le texte. Son

baptême à l'âge de sept ans, pendant l'été 1943, qui s'impose comme une précaution supplémentaire et pour lequel il lui est arrivé plus tard d'éprouver un violent dégoût, occupe dans l'autobiographie la fonction d'une restauration de la figure maternelle⁴².

Outre les nombreuses allusions à l'enfant-Messie par lesquelles la mémoire rassemble ses morceaux qui sont, dans *W ou le souvenir d'enfance*, autant de représentants du Moi, le blason d'Otto Apfelstahl constitue sans doute le condensé le plus précis du sens que prend cette identification. Parmi les cinq symboles qui composent ce blason, trois demeurent obscurs au regard du narrateur : l'un est un serpent dont les écailles auraient été des lauriers, ce qui dit bien comment, dans cette histoire, la « Gloire » et le « corps glorieux » sont intimement liés au mal, à la souffrance et à la ruse. Un autre symbole représenterait en même temps une main et une racine ; alors que le troisième serait à la fois un nid, un brasier, une couronne d'épines, un buisson ardent, un cœur transpercé, autant de figures qui superposent les références au Christ et à Moïse, mais également à la mère qui eut elle aussi la main « transpercée ». La main-racine vient quant à elle rattacher toutes les figures ensemble, comme elle rattache le fils et la mère. Les mains du nourrisson, ébouillantées par la maladresse de la mère, rejoignent dans l'infini de l'élaboration fantasmagorique la main transpercée de la mère et celle que l'on retrouve dans le blason. Cette main-racine est aussi celle qui manque cruellement au souvenir de la séparation à la gare de Lyon, qui ne parvient pas à reconstituer de manière certaine les corps irrémédiablement arrachés l'un à l'autre. La mère ne tient pas l'enfant par la main ; tout dans cette scène racontée trois fois est désarrimé, et aucune « image » de la mère ne sera retrouvée, sauf cette main, percée, et ces autres, cicatrisées, qui se touchent par association et se renomment par le blason qui ressemble à s'y méprendre à une figure de rêve.

Si Peretz est l'ancêtre du Messie, Perek, en faux marrane, s'amuse à multiplier les « souvenirs » qui l'identifient au Christ. Le baptême de Perek s'est accompagné d'une espèce de conversion enfantine qui

n'est pas sans mettre en acte la figure de la Mère. Il semble en tout cas que tout ce qui concerne cette place christique actualise là encore les « noms de la mère ». La judéité se révèle, pour Perec, un héritage pénible qui le désigne comme victime ; la figure du Christ, qui se glisse dans l'œuvre sur le mode ambigu de l'allusion légère ou du message crypté, remplit dès lors une fonction que l'on pourrait bien reconnaître comme un antijudaïsme qui serait sa réponse à l'absence dans la filiation, au néant de la transmission, à la coupure et au rapt que la figure du Messie chrétien est bien propre à signifier lorsqu'on est juif. Parlant de ce qu'il est venu chercher par son enquête sur Ellis Island, Perec écrit :

Ce ne sont en rien des repères, des racines ou des traces, / mais le contraire : quelque chose d'informe, à la limite du dicible, / quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission, ou coupure, / et qui est pour moi très intimement et très confusément lié au fait même d'être juif / je ne sais pas très précisément ce que c'est qu'être juif / ce que ça me fait d'être juif [...] / une certitude inquiète, / derrière laquelle se profile une autre certitude, abstraite, insupportable : / celle d'avoir été désigné comme juif, / et parce que juif victime /⁴³

Chaque fois qu'il approche de la source juive, la perspective se diffracte et les repères s'égarer, faisant place à une imagination qui frise bien souvent l'arbitraire dans la mesure où l'écrivain fait mine de transmettre des informations alors qu'il erre et parle à l'aveuglette. Ou bien il s'agit là d'un symptôme que l'on peut analyser avec Marcel Bénabou comme « un mouvement naturel de recul, une hésitation par rapport à un domaine avec lequel il n'entretient plus aucune familiarité », un « fléchissement de l'attention » et une « absence de curiosité » qui participent du refoulement entourant la judéité ressentie comme raturée, voire encombrante, sinon « oubliée »⁴⁴ ; ou bien il s'agit d'une manœuvre de diversion qui, par l'erreur systématique, pointe l'impossible assumption d'une vérité inaccessible à l'origine, et permet de glisser les signifiants par lesquels le sujet se renomme écrivain, c'est-à-dire géniteur et père-mère de ses œuvres.

La judéité « négative » de Perec est associée pour lui à la mère. Dans la période qui correspond aux années du service militaire, Perec envoie à son ami Jacques Lederer, qui vient de faire la connaissance d'une jeune fille rescapée des camps, une lettre où l'humour noir sert à peine d'exorcisme à l'horreur et à l'angoisse :

J'aime pas les ex-déportées. Primo c'est youtre, ensuite c'est tatouée. Si on y ajoute quelques petites expériences, vivisectionnistes et stérilisatrices, beuah, beuah, je doute que tu apprécies. Mais après-tout, c'est peut-être ce que tu voulais suggérer par la sibylline phrase : « physiquement, démolie à jamais ». Tu sembles engagé dans un putain de sac de nœuds. Demande-lui donc si elle a connu Cyrila Sczulewicz, femme Perec (voir pièce adjointe, envoyée à titre documentaire, pour satisfaire à un besoin pressant de plaisanteries morbides). [...] Il valait mieux se faire crever à Auschwitz qu'en revenir. [...] Remarque que je m'en fous, et que pour ma part, il me serait très agréable d'apprendre que tu as baisé ton numéro matricule (à propos, fais bien attention à tes pyjamas, choisis-les unis, les rayures sont très mal portées ces jours-ci).⁴⁵

L'histoire a en effet coupé les fils de la généalogie, imposant à l'enfant un incessant bricolage qui vise à renvoyer les coups au lieu même de cette causalité (maternelle). La damnation provient de la filiation, elle est ce qui déclenche les scénarios incessants de vengeance, de meurtre et de substitution. Et c'est le corps propre qui se fait le dépositaire d'une impuissance à reconnaître « où sont ses véritables ennemis » (Wse : 218) ; corps contre lequel il attentera « un peu » avant de faire un bout d'analyse avec Jean-Bertrand Pontalis qui a su décrire avec précision et raffinement la complexité du cas⁴⁶. Malgré son écoute quasiment fusionnelle, on suppose facilement que Pontalis ne pouvait, de par sa culture catholique dont ses essais manifestent très clairement la trace, rappeler Perec à ses « racines » juives. Sans doute cet empêchement fut-il, consciemment ou non, déterminant dans le choix que fit Perec de son analyste. Quoi qu'il en soit, l'écrivain témoignera après-coup du statut de la « retrouvaille » que cette analyse a suscitée.

*Cela a eu lieu, cela avait eu lieu, cela aura lieu. On le savait déjà, on le sait. Simplement quelque chose s'est ouvert et s'ouvre : la bouche pour parler, le stylo pour écrire : quelque chose s'est déplacé, quelque chose se déplace et se trace, la ligne sinueuse de l'encre sur le papier, quelque chose de plein et de délié.*⁴⁷

S'il y a bien une tonalité messianique qui traverse *W ou le souvenir d'enfance*, il faudrait la reconnaître non pas tant dans l'utopie négative qui est à sa manière une « rédemption » en cours, que dans la façon de reporter à l'infini l'avènement du « souvenir », de ce qu'il y aurait à retrouver. Comme le *Messager de l'Empereur* de Kafka, qui franchit la distance sans jamais parvenir à destination, et comme celui qui à l'autre bout, destinataire de ce message, le voit venir et l'attend, *W ou le souvenir d'enfance* construit quelque chose comme un franchissement qui est une attente, une *suspension* de l'avenir. Quelque chose vient vers nous, la mémoire, l'histoire, quelque chose a lieu qui est le dire, le désir, son devenir. En quatrième de couverture Perec écrit : « cette rupture, cette cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente ». Il n'y aura pas d'autre rédemption que cette attente de ce qui n'est *pas encore* écrit.

NOTES

1. Lederer (1997 : 277).
2. *Ibid.* L'expression est de Perec et désigne, juste avant le passage précédemment cité, le statut qu'il entend donner à son œuvre encore à venir dont le premier roman est provisoirement intitulé : *La Nuit*.
3. Toutes les citations de *W ou le souvenir d'enfance* (Wse) proviennent de l'édition de 1993. Ce texte fut d'abord publié chez Denoël en 1975.
4. Voir P. Lejeune (1991).
5. Voir, entre autres, C. Burgelin, en particulier la troisième partie : « Les avatars du "cas" Perec » (1996 : 85-113).
6. Entre autres, M. Bénabou, « Perec et la judéité », *Cahiers Georges Perec*, n° 1 (1985 : 15-30) ; R. Robin (1993).
7. Perec se situe explicitement, à la fin de *W*, sous le patronage de Robert Antelme et de David Rousset. Voir aussi A. Roche (1997) et A. Chauvin (1997).
8. La mort du père, Icek Judko Perec, survient le 16 juin 1940. La mort de la mère, Cyrla Szulewicz, demeure quant à elle impossible à retracer. Le train dans lequel elle fut embarquée avec des milliers d'autres, et qui devait la mener à Auschwitz, a quitté Drancy le 11 février 1943. Cette dernière recension de son existence sera la seule notation qui permettra aux autorités françaises d'indiquer les lieux et dates officiels – faux lieux et fausses dates – de sa mort.
9. S. Freud (1985a : 269-287).
10. G. Perec (1990 : 83).
11. Voir B. Magné, « Les sutures dans WSE », *Cahiers Georges Perec*, n° 2 (1988).
12. « De ma mère, le seul souvenir qui me reste est celui du jour où elle m'accompagna à la gare de Lyon d'où, avec un convoi de la Croix-Rouge, je partis pour Villard-de-Lans : bien que je n'aie rien de cassé, je porte le bras en écharpe. Ma mère m'achète un Charlot intitulé *Charlot parachutiste* : sur la couverture illustrée, les suspentes du parachute ne sont rien d'autre que les bretelles du pantalon de Charlot » (Wse : 45) ; « Un jour elle m'accompagna à la gare. C'était en 1942. C'était à la gare de Lyon. Elle m'acheta un illustré qui devait être un Charlot. Je l'aperçois, il me semble, agitant un mouchoir blanc sur le quai cependant que le train se mettait en route. J'allais à Villard-de-Lans, avec la Croix-Rouge » (*ibid.* : 52). « Ma mère m'accompagna à la gare de Lyon. J'avais six ans. Elle me confia à un convoi de la Croix-Rouge qui partait pour Grenoble, en zone libre. Elle m'acheta un illustré, un Charlot, sur la couverture duquel on voyait Charlot, sa canne, son chapeau, ses chaussures, sa petite moustache, sauter en parachute. Le parachute est accroché à Charlot par les bretelles de son pantalon » (Wse : 80). Au sujet des « erreurs » que fait Perec sur la date de ce départ qui eut lieu plutôt en 1941, et sur l'impossible existence à Paris à cette date d'un illustré représentant Charlot, voir P. Lejeune (1991 : 82-85) et D. Bellos (1994 : 85).
13. Dans *L'Interprétation du rêve* (chap. V, « Matériel et sources du rêve »), Freud écrit : (« [...] so dass man zu seiner Überraschung im Traum das Kind mit seinen Impulsen weiterleben findet »), « [...] si bien qu'on a la surprise de trouver dans le rêve l'enfant encore vivant (*weiterleben* : qui continue de vivre ou survivant) avec ses impulsions » (2003 : 222).
14. Voir P. Lejeune (1991 : 89).
15. Voir M. van Montfrans (1999 : 155).
16. Je reviendrai plus loin sur ce souvenir.
17. G. Perec (1979 : 3-4).
18. Tiré de l'exergue que Perec prévoyait pour *L'Arbre. Histoire d'Esther et*

de sa famille qui aurait été « la description, la plus précise possible, de l'arbre généalogique de mes familles paternelle, maternelle et adoptive(s) » (ce livre ne fut pas écrit). Lettre à M. Nadeau, 7 juillet 1969, publiée dans *Je suis né* (1990 : 53-54).

19. Devant la tombe de son père, Perec raconte avoir éprouvé « quelque chose comme une sérénité secrète liée à l'ancrage dans l'espace, à l'encrage sur la croix, de cette mort qui cessait d'être ainsi abstraite [...] » (*Wse* : 59).

20. Sur l'intertextualité dans *W ou le souvenir d'enfance*, voir G. Mouillaud-Fraisse, « Cherchez Angus. W : une réécriture multiple », *Cahiers Georges Perec*, n° 2 (1988 : 85-96).

21. M. Schneider (1985 : 233-234).

22. On en trouve une mention explicite au chapitre XXVI : « La coutume veut en effet que l'on laisse vivre la totalité des enfants mâles (sauf s'ils présentent à la naissance quelque malformation les rendant inaptes à la compétition [...]), mais que l'on ne garde qu'une fille sur cinq » (*Wse* : 168).

23. L. Lederer (1997 : 278).

24. P. Lejeune (1991 : 65).

25. S. Freud (1981 : 52-53).

26. G. Perec (1969 : 133).

27. S. Freud (1981 : 54).

28. J. Lederer (1997 : 278).

29. *Ibid.* : 115 (lettre du 2 mars 1957).

30. *Ibid.* : 121.

31. « Perec avait demandé à être dispensé d'Algérie au moment des trois jours et il savait que sa requête serait acceptée parce que son père était "mort pour la France" » (*ibid.* : 205).

32. *Ibid.* : 278.

33. S. Freud (1985b : 219-243).

34. *Ibid.* : 221.

35. J. Lacan (1966-1967 : *Séminaire XIV* – inédit).

36. On trouve en effet, dans les fragments autobiographiques qui alternent avec la fiction, les souvenirs de sensations cinesthésiques de saut et de chute qui permettent de reconnaître, dans les luttes entre les Athlètes de W, des mouvements qui sont en fait des représentants du sujet du fantasme.

37. G. Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature [1963] », dans R. Antelme (1996 : 178-180).

38. C. Rabant, « Se soulever contre ce qui est là... », dans R. Antelme (1996 : 121).

39. M. van Montfrans (1999 : 222-223), c'est l'auteur qui souligne.

40. Dictionnaire *Le Petit Robert*.

41. Perec (1990 : 10).

42. « Vers la fin des années 60 Perec donna l'impression, à certains de ses amis, de nourrir quelque amertume à l'endroit de cette conversion enfantine, accusant ses protecteurs d'avoir profité de la situation créée par la guerre pour "lui flanquer un baptême" ». D. Bellos (1994 : 92).

43. G. Perec et R. Bober (1980 : 40-41).

44. M. Bénabou, « Perec et la judéité », *Cahiers Georges Perec*, n° 1 (1985 : 18-20).

45. Lettre du 12 mai 1958 (Lederer, 1997 : 247-248).

46. Je fais allusion dans cette phrase à la tentative de suicide qui décida Perec à faire une analyse. Voir J.-B. Pontalis, « Sur la douleur (psychique) » (1977 : 263).

47. « Les lieux d'une ruse » (Perec, 1985 : 61-62).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Cahiers Georges Perec*, n° 1 [1985] : *Colloque de Cerisy* (juillet 1984), Paris, P.O.L.
- Cahiers Georges Perec*, n° 2 [1988] : *Textuel* 34/44, n° 21, Paris, Université Paris VII.
- ANTELME, R. [1996] : *Textes inédits sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Gallimard.
- BELLOS, D. [1994] : *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil.
- BURGIN, C. [1996] : *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Paris, Circé.
- CHAUVIN, A. [1997] : *Leçon littéraire sur W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Paris, PUF.
- FREUD, S. [2003] : *L'Interprétation du rêve, Œuvres complètes IV*, Paris, PUF ;
- [1985a] : « Construction dans l'analyse [1937] », *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF ;
- [1985b] : « Un enfant est battu », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF ;
- [1981] : « Au-delà du principe de plaisir [1920] », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot.
- LACAN, J. [1966-1967] : *Séminaire XIV : La Logique du fantasme* (inédit). On peut toutefois se reporter au site Web de la Bibliothèque Lacan au [www.ecole-lacanienne.net/seminaireXIV.php].
- LEDERER, J. [1997] : « Cher, très cher, admirable et charmant ami... », Correspondance G. Perec et J. Lederer (1956-1961), Paris, Flammarion.
- LEJEUNE, P. [1991] : *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L.
- MONTFRANS, M. van [1999] : *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, GA.
- PEREC, G. [1993] : *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire » ;
- [1990] : *Je suis né*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle » ;
- [1985] : *Penser/Classer*, Paris, Hachette ;
- [1979] : *Mots croisés*, Paris, Mazarine ;
- [1978] : *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette ;
- [1969] : *La Disparition*, Paris, Denoël.
- PEREC, G. et R. BOBER [1980] : *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errances et d'espoirs*, Paris, Éd. du Sorbier/INA.
- PONTALIS, J.-B. [1977] : *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- ROBIN, R. [1993] : *Le Deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses de l'Université de Vincennes.
- ROCHE, A. [1997] : *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- SCHNEIDER, M. [1985] : « Père ne vois-tu pas ». *Le père, le maître, le spectre dans L'Interprétation des rêves*, Paris, Denoël.

Vers une généalogie à la carte :**Daniel Poliquin et la fonction affabulatrice.****François Ouellet – page 9**

Depuis son premier roman (*Temps pascal*, 1982), toute l'entreprise littéraire de Daniel Poliquin interroge activement des rapports de filiation. D'un roman à l'autre, les relations père et fils sont mises en question de manière à substituer à la filiation du Nom-du-Père une filiation orientée par une nouvelle éthique, où le fils choisirait librement qui lui tient symboliquement lieu de père, et *vice versa*. Cette éthique, qui est particulièrement prononcée dans le dernier roman de l'auteur, *L'Homme de paille* (1998), marque une coupure fondamentale avec l'origine et la mémoire culturelle. Il s'agit d'une conception qui ne repose plus sur l'ancien régime des pères (le père autoritaire vis-à-vis du fils), ni même sur le régime moderne des pairs (le père et le fils dans un rapport d'égalité), mais qui récuse tout simplement la loi de la filiation en lui opposant la volonté éthique d'un sujet libéré de sa propre Histoire/histoire. Cependant, à l'égard de cette conception d'une généalogie à la carte, le personnage de Poliquin revient inévitablement à la mère, figure par laquelle triomphe une filiation sans père.

Since his first novel *Temps pascal* (1982), the aim of Daniel Poliquin's literary project has consisted in an active interrogation of the filiation rapports. In his novels, the relationships between fathers and sons are constantly questioned in such a way as to replace the *Name-of-the-father* filiation with a filiation based upon a new ethics, one in which the son would freely choose his own symbolic father. This ethics, which is particularly emphasised in Poliquin's latest novel, *The Straw Man* (*L'Homme de paille*, 1998), marks the expression of a fundamental break with the origin of cultural memory. What we have here is a conception that rests neither on the old form of fatherhood (based on the authority of the father), nor on the modern, egalitarian, relationship between fathers and sons, but rather one that challenges the filiation law by confronting it with an ethical will of a subject free from its own history. Nevertheless, vis-à-vis this genealogy à la carte, the character of Poliquin's novels makes an inevitable return to the mother, a figure through which triumphs a fatherless filiation.

Fragile miroir de l'identité.**Filiation et folie dans *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais.****Jacques Cardinal – page 23**

Le roman de Marie-Claire Blais relate la violence d'une filiation incestueuse. L'analyse du roman rend compte de cette impasse symbolique et de l'importance de la fonction de l'identification dans le processus identitaire du sujet.

Marie-Claire Blais' novel, *La Belle Bête*, presents a symbolic incest and its violence. This article analyses the failure of this heritage (or filiation) and the function of identification as the process by which the subject assumes its identity.

Écrire sa filiation. Du Père au Livre dans la***Correspondance et La Tentation de saint******Antoine de Gustave Flaubert.*****Emmanuelle Jalbert – page 39**

À la lumière de la *Correspondance* de Flaubert et de son roman *La Tentation de saint Antoine*, l'article montre comment l'écrivain trouve à concilier son désir d'écrire et l'exigence – persécutrice – de rigueur paternelle à laquelle son nom le confronte, en s'inscrivant fictivement dans l'ordre d'une filiation substitutive dont le Livre constitue le point de perspective.

Reading Gustave Flaubert's *Correspondance* and his novel *The Temptation of St. Anthony* (*La Tentation de saint Antoine*), this article will show how the writer finds a substitute father and a filiation within the ideal figure of the Book, which has a tyrannical power over the writer and his art.

La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation.**Frances Fortier – page 51**

Cet article part de l'hypothèse que la biographie d'écrivain, par l'inventivité de son écriture qui favorise le déploiement des potentialités du rapport à l'autre, représente une forme singulière du récit de filiation. À l'appui, quelque cinq biofiction, retenues ici pour illustrer trois procès distincts – médiatisation, appropriation, tension – décelables à la plus ou moins grande distance qui marque la relation entre le biographe et son biographé. Affaire d'énonciation plus que d'énoncé, la biographie relève d'un protocole discursif qui exige la représentation de cette relation. Un inventaire de procédés vient soutenir cette affirmation en même temps que mettre au jour les formes qui indexent le déni ou le désir de filiation.

The starting point of this article is that, hypothetically, the writer's biography, by virtue of the inventiveness of its writing, represents a special form of the filiation narrative. Five "biofictions" will be used here to illustrate three distinct processes – mediatisation, appropriation, and tension – whose choice is based upon the variable distance that marks the relationship between the biographer and the biographed. More a question of utterance than wording, biography has to do with a discursive protocol that requires the representation of this relationship.

Le corps du père.**Le sens de la « grâce »****dans *Le Pornographe* de Bertrand Bonello.****Johanne Villeneuve – page 75**

Dans son film *Le Pornographe*, Bertrand Bonello cristallise le conflit entre père et fils dans ce qu'il a d'actuel et de paradoxal : la confusion entre les pères et les fils qui rend caduque toute filiation en même temps qu'elle empêche tout véritable rejet du passé. Entre le sexe à l'état pur (qui est le credo du père devenu pornographe dans les années 1970) et l'idéal de pureté du fils qui désire avoir un enfant, entre l'ascétisme de la pornographie associé au père et la symbolique romantique du fils, la confusion s'établit sans qu'il soit possible ni au père ni au fils d'accéder à la transmission. Le film dévoile ainsi l'aporie qui est au cœur de la filiation, et que vient illustrer éloquemment la reprise du motif esthétique et théologique de la « grâce ».

In his film, *The Pornographer*, Bernard Bonello crystallises the conflict between father and son in its most topical, as well as its most paradoxical, sense: the confusion between fathers and sons, which negates all filiation and, at the same time, prevents any true rejection of the past. Between pure sex (which is the creed of the father who becomes a pornographer) and the ideal of purity of the son, who wants to have a child; between the asceticism of pornography associated with the father and the romantic symbolic of the son, confusion is established and access to transmission is denied to both father and son. The film reveals the aporia that is at the heart of filiation, eloquently illustrated by the aesthetic and theological motif of "grace."

Construction dans la filiation.***W ou le souvenir d'enfance.*****Anne Éline Cliche – page 87**

La réécriture du souvenir d'enfance que constitue la description de W, île gouvernée par l'idéal olympique, est présentée comme une construction qui permet de restaurer une filiation rompue, abolie, oubliée. Georges Perec y met en acte une violence qui attende au corps maternel perdu.

W or the Memory of Childhood presents a rewriting of a childhood fantasy describing an Olympic society governed by sadistic laws. This description reveals a "construction" by which Perec reconstitutes his broken, forgotten, abolished filiation. In this violent and cruel fiction, the writer tries to reach the lost body of the Mother (Perec's mother disappeared, when he was a child, in an extermination camp).

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Jacques Cardinal

Jacques Cardinal est professeur au Département de littérature comparée de l'Université de Montréal. Son travail porte notamment sur la problématique de la nomination (« Perdre son nom, Identité, représentation et vraisemblance dans *Le Colonel Chabert* », *Poétique*, n°135, septembre 2003) et celle de l'identité et de la représentation de l'histoire dans la littérature québécoise (*La Paix des Braves. Une lecture politique des Anciens Canadiens de Philippe Aubert de Gaspé*, XYZ éditeur, 1995).

Anne Élane Cliche

Anne Élane Cliche est professeure de littérature au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle est aussi écrivain. Elle a publié plusieurs livres au Québec et de nombreux articles dans des revues spécialisées. Elle s'intéresse en particulier aux rapports entre écriture et psychanalyse et depuis des années au judaïsme et à la tradition juive. Son troisième roman, *Rien et autres souvenirs*, est paru chez XYZ éditeur (1997), de même qu'un essai, *Dire le livre. Portraits de l'écrivain en prophète, talmudiste, évangéliste et saint* (1998). Elle termine actuellement un ouvrage sur les poétiques du messie.

Frances Fortier

Frances Fortier est professeure au Département de lettres de l'Université du Québec à Rimouski et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Ses recherches actuelles portent principalement sur les fictions contemporaines, qu'elles soient narratives ou biographiques. Elle a publié plusieurs études sur ces sujets dans diverses revues (*Texte, Protée, Voix et images, Études françaises, Cahiers de Narratologie, Études francophones de Bayreuth, Otrante, Roman 20-50*), codirigé l'ouvrage *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines* paru aux Éd. Nota bene en 2001, codirigé le numéro de *Protée* consacré à « La transposition générique » paru au printemps 2003, et participé récemment à plusieurs ouvrages collectifs publiés en France et au Québec, dont celui dirigé par René Audet et Andrée Mercier intitulé *La Littérature et ses enjeux narratifs* (Presses de l'Université Laval, 2004).

Emmanuelle Jalbert

Emmanuelle Jalbert a complété un doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal qui porte sur la composante pulsionnelle du regard, tel que le texte flaubertien le pose dans les romans *Bouvard et Pécuchet*, *Salammô* et *La Tentation de saint Antoine*, c'est-à-dire comme un dispositif d'appréhension/préhension s'inscrivant dans le prolongement d'un fantasme de toute-puissance infantile. Elle prépare actuellement une recherche postdoctorale sur les enjeux du savoir dans la poésie.

François Ouellet

François Ouellet est professeur de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi, où il est titulaire de la Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne. Les travaux de la Chaire visent spécifiquement à conceptualiser une histoire littéraire fondée par la poétique et par la métaphore paternelle. Ses autres recherches portent sur le roman québécois actuel (subvention CRSH), le roman universitaire (subvention FQRSC) et les écrivains méconnus de l'entre-deux-guerres en France. En outre, il est membre du Groupe de recherche sur les récits de survivance (GRERÉS) et du Centre interuniversitaire d'Études sur les Lettres, les Arts et les Traditions (CÉLAT). Dernières publications: *Emmanuel Bove. Contexte, références et écriture* (Nota bene, 2005) et *La littérature québécoise. 1960-2000* (en coll. avec H. J. Greif, L'Instant même, 2004).

Johanne Villeneuve

Johanne Villeneuve est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle est membre du Centre de Recherche sur l'Intermédialité et de l'équipe « L'intermédialité de l'expérience ». Elle a publié récemment aux Presses de l'Université Laval un essai intitulé *Le Sens de l'intrigue. La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 2004; en coll. avec B. Neville, elle a également publié chez State University of New York Press, *Waste Site Stories: the Recycling of Memory*, 2002. Elle prépare actuellement un essai sur le cinéma de Chris Marker.

Danielle Lagacé

Originaire d'un petit village du Bas-Saint-Laurent, Danielle Lagacé a complété des études en arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal. De retour près de la nature et des grands espaces de 1987 à 1996 (Baie-Saint-Paul, Havre-Saint-Pierre et Caraquet), elle y développe une réflexion sur son identité de femme et d'artiste. À partir de 1999, elle expose ses premières « sculptures-fables » dans des centres d'artistes et des centres d'exposition au Québec. À l'été 2005, elle participe au Symposium international d'art *in situ* organisé par la Fondation René Derouin à Val-David et réalise l'installation « Le petit théâtre de Marie ». Simultanément, le Centre d'exposition La Maison du village de Val-David lui consacre une exposition qui retrace sa production des dix dernières années et publie un opuscule, *Trois fois passera, un trésor*. L'exposition sera également présentée en septembre 2006 au Centre d'exposition de l'Université de Montréal.

PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Volume 34, n° 1 : **Autour de *Du sens***; vol. 34, n° 2-3 : **Actualités du récit : pratiques, théories, modèles**; vol. 35, n° 1 : **Échos et résonances**.

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1983, vol. 11 / n° 3 : **Études sémiotiques**. • 1984, vol. 12 / n° 1 : **Point de fugue**; Alain Tanner; vol. 12 / n° 2 : **L'énonciation**; vol. 12 / n° 3 : **Philosophie et Langage**. • 1985, vol. 13 / n° 3 : **L'art critique**. • 1986, vol. 14 / n° 1/2 : **La lisibilité**; vol. 14 / n° 3 : **Sémiotiques de Pellan**. • 1987, vol. 15 / n° 1 : **Archéologie de la modernité**; vol. 15 / n° 2 : **La traductique**; vol. 15 / n° 3 : **L'épreuve du texte (description et métalangage)**. • 1988, vol. 16 / n° 3 : **La divulgation du savoir**. • 1989, vol. 17 / n° 1 : **Les images de la scène**; vol. 17 / n° 2 : **Lecture et mauvais genres**; vol. 17 / n° 3 : **Esthétiques des années trente**. • 1990, vol. 18 / n° 1 : **Rythmes**; vol. 18 / n° 2 : **Discours : sémantiques et cognitions**; vol. 18 / n° 3 : **La reproduction photographique comme signe**. • 1991, vol. 19 / n° 2 : **Sémiotiques du quotidien**; vol. 19 / n° 3 : **Le cinéma et les autres arts**. • 1992, vol. 20, n° 1 : **La transmission**; vol. 20, n° 2 : **Signes et gestes**; vol. 20, n° 3 : **Elle signe**. • 1993, vol. 21, n° 1 : **Schémas**; vol. 21, n° 2 : **Sémiotique de l'affect**; vol. 21, n° 3 : **Gestualités**. • 1994, vol. 22, n° 1 : **Représentations de l'Autre**; vol. 22, n° 2 : **Le lieu commun**; vol. 22, n° 3 : **Le faux**. • 1995, vol. 23, n° 1 : **La perception. Expressions et Interprétations**; vol. 23, n° 2 : **Style et sémosis**; vol. 23, n° 3 : **Répétitions esthétiques**. • 1996, vol. 24, n° 1 : **Rhétoriques du visible**; vol. 24, n° 2 : **Les interférences**; vol. 24, n° 3 : **Espaces du dehors**. • 1997, vol. 25, n° 1 : **Sémiotique des mémoires au cinéma**; vol. 25, n° 2 : **Musique et procès de sens**; vol. 25, n° 3 : **Lecture, traduction, culture**. • 1998, vol. 26, n° 3 : **Logique de l'icône**.

• 1999, vol. 27, n° 1 : **La Mort de Molière et des autres**; vol. 27, n° 2 : **La Réception**; vol. 27, n° 3 : **L'Imaginaire de la fin**. • 2000, vol. 28, n° 1 : **Variations sur l'origine**; vol. 28, n° 2 : **Le Silence**; vol. 28, n° 3 : **Mélancolie entre les arts**. • 2001, vol. 29, n° 1 : **La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité**; vol. 29, n° 2 : **Danse et Altérité**; vol. 29, n° 3 : **Iconoclastes : langue, arts, médias**. • 2002, vol. 30, n° 1 : **Les formes culturelles de la communication**; vol. 30, n° 2 : **Sémiologie et herméneutique du timbre-poste**; vol. 30, n° 3 : **Autour de Peirce : poésie et clinique**. • 2003, vol. 31, n° 1 : **La transposition générique**; vol. 31, n° 2 : **Cannes hors projections**; vol. 31, n° 3 : **Lumières**. • 2004, vol. 32, n° 1 : **Mémoire et médiations**; vol. 32, n° 2 : **L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets**; vol. 32, n° 3 : **La rumeur**. • 2005, vol. 33, n° 1 : **L'allégorie visuelle**; vol. 33, n° 2 : **Le sens du parcours**; vol. 33, n° 3 : **Filiations**.

ABONNEMENT

Protée paraît trois fois l'an
(taxes et frais de poste inclus)

Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$); institutionnel 40 \$
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$); institutionnel 72 \$
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$); institutionnel 102 \$

États-Unis

1 an : individuel 40 \$; institutionnel 54 \$
2 ans : individuel 72 \$; institutionnel 97 \$
3 ans : individuel 108 \$; institutionnel 138 \$

Autres

1 an : individuel 45 \$; institutionnel 60 \$
2 ans : individuel 81 \$; institutionnel 108 \$
3 ans : individuel 122 \$; institutionnel 153 \$

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix; avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés, **parus avant 1999**.

PROTÉE

Veillez m'abonner à la revue pour ____ an(s) à partir du volume ____ n° ____.

Version imprimée ☐

Version électronique (cédérom annuel) ☐

Nom _____

Adresse _____

_____ adresse électronique _____

L'étudiant doit joindre une pièce justificative.

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de

Protée, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites.*

Protée fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis. Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser dix contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage, vis-à-vis du ou des responsable(s), à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.
Greimas, A.J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ou « Texte mis en forme RTF » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF ou EPS (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes ;
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.